

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**BÁRBARA RODRIGUES DE OLIVEIRA**

**A RAINHA EGÍPCIA NA MODERNIDADE: UMA ANÁLISE DA IMAGEM DE  
CLEÓPATRA VII A PARTIR DO FILME *CLEÓPATRA*, DE 1963.**

Curitiba, 2014.

**BÁRBARA RODRIGUES DE OLIVEIRA**

**A RAINHA EGÍPCIA NA MODERNIDADE: UMA ANÁLISE DA IMAGEM DE  
CLEÓPATRA VII A PARTIR DO FILME *CLEÓPATRA*, DE 1963.**

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Dra. Renata Senna Garraffoni.

Curitiba, 2014.

## **Agradecimentos**

Escrever um trabalho acadêmico, seja qual for, é uma empreitada árdua e, muitas vezes, solitária. Contudo, nos momentos de dúvidas e inseguranças destas jornadas, buscamos apoio e suporte daqueles em quem depositamos nossa confiança. Afinal, uma monografia não se constrói sozinha.

Por este motivo, primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora, Renata Senna Garraffoni, por ter aceitado me orientar e por estar sempre disponível para conversar, discutir e auxiliar esta pesquisa.

Agradeço, especialmente, à minha família. Aos meus pais, que são minha força, meu porto seguro e meus melhores exemplos. À minha irmã, Gabriela, que é minha melhor amiga e a pessoa que eu mais amo neste mundo. À minha tia Raquel, por ter me apoiado nesta jornada pelo mundo acadêmico e mesmo de longe, lendo meus trabalhos e fazendo sugestões sobre minha escrita. Amo todos vocês muito mais do que as palavras poderiam explicar.

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa. Aos professores e servidores do DEHIS, por todo auxílio prestado. Aos núcleos de estudo do departamento, CEDOPE, NEMED e PET, por estarem sempre com as portas abertas quando eu precisei. Em especial aos professores Renan Frighetto, Marcella Lopes Guimarães e Clóvis Gruner, por sempre serem tão prestativos e dispostos a ajudar. Também agradeço ao André, técnico do CEDOPE, por ter me aguentado inúmeras manhãs e tardes enquanto eu estudava e/ou o atrapalhava e irritava.

Aos amigos que reconheci ao longo destes cinco anos, àqueles que eu conheci no ambiente da UFPR e àqueles que carrego comigo a muito mais tempo. Aos amigos que ficaram em São Paulo, agradeço, em especial, ao Pedro, ao Guilherme, ao Gabriel e a Lyara, que dividiram comigo minhas alegrias, tristezas, momentos de angústia e de diversão. Vocês são para sempre, não tenho dúvidas. Aos amigos de Curitiba, agradeço, com especial carinho, ao Johny (parceiro de aventuras e gordices), ao Elton, ao Guilherme e à Fernanda, por todas as risadas, cervejas e momentos de descontração, à Monique, que foi uma companhia querida e confidente de fofocas e problemas durante este último ano, e ao Gregorio, que mais que um amigo, se tornou minha família ao longo destes anos caminhando juntos.

Dentro da UFPR, nestes cinco anos, conheci pessoas maravilhosas. Posso dizer que tiveram muitas pessoas que marcaram minha passagem pela universidade, embora nem todas tenham permanecido em minha vida. Agradeço à minha turma, do GRR2010, por todas as histórias vividas (muitas das quais poderiam virar roteiro para a “Malhação”). Agradeço especialmente à Flávia (que foi minha irmãzinha, companheira e parceira todos esses anos),

ao Lucas, à Carla, à Bê e à Karlla, por fazerem minhas tardes mais divertidas, por estarem sempre ali, seja para o bem ou para o mal, em todas as situações. Tenho certeza que vocês permanecerão. Agradeço também ao Victor e ao Leonardo, por me incentivarem a ser uma aluna, pesquisadora/historiadora e pessoa melhor. Agradeço ao GRR2012, de um modo geral, por ser minha turma de coração e ter me acolhido da melhor forma possível. Dentre eles, agradeço, em especial, à Mayara, à Sara e ao Jean, que me acolheram não só academicamente, mas também como amigos e companheiros queridos. Agradeço aos queridos Gabriel, Kelleny e Priscila, que fizeram muitas das minhas tardes, noites e madrugadas mais divertidas durante este último ano e colaboraram para que escrever essa monografia não fosse uma tarefa tão pesada. Agradeço também ao Gabriel, que a pouco entrou na minha vida, mas tornou-se uma parte importante do meu dia a dia e contribuiu para muitos dos meus sorrisos neste último semestre. Também agradeço aos colegas da Semana Acadêmica, que fizeram minhas segundas-feiras muito mais divertidas por tantos meses. Ainda dentro do ambiente da UFPR, agradeço à Vanessa, que foi um dos maiores presentes que ganhei nesta universidade, por compartilhar comigo sua paixão pelo Egito Antigo, pelo rock e por boa comida, e ao Vinicius, que desde o início esteve comigo, não me abandonou, mesmo quando eu o abandonava e sempre esteve ao meu lado, com seu carinho, amizade e abraços.

E, é claro, um agradecimento especial a todos os parceiros do bonde da monografia neste semestre! Flávia, Lucas, Felipe, Victor, Lú e Carla, enfim acabou, parabéns para nós! Ao Victor, pelas loucuras da madrugada, à Flávia, pelas inúmeras correções, companhia e amizade, à Carla, por estar sempre ali quando eu precisava, me ouvindo desabafar por horas a fio, à Lú por compartilhar o gosto pela antiguidade e suas tardes de estudo batendo papo, ao Lucas pelas caronas, risadas e conversas despreocupadas, e ao Felipe por todas as horas conversando (sobre monografias ou não), pelas coxinhas e pela companhia.

Agradeço ainda à Ordem Rosa Cruz, por ter me concedido dois anos de estágio no Museu Egípcio, que foram de imensa importância para minha formação como profissional, como acadêmica e como pessoa. Em especial, à minha “chefa”, Vivian, que foi sempre muito compreensiva e paciente, e que me incentivou inúmeras vezes em minha jornada acadêmica.

Ao Felipe, que esteve ao meu lado em todos os momentos nos últimos três anos e que passou muitos destes momentos corrigindo, lendo e opinando em meus trabalhos acadêmicos. Eu não teria conseguido sem você.

À todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram a construir este trabalho e que, infelizmente, não pude citar, meu muito obrigada.

Agradeço ainda aos meus avós, Pedro e Marta, *in memoriam*, por todo carinho, amor e dedicação que me deram ao longo da vida e por serem os exemplos de seres humanos que eu quero ser. Esta monografia é para vocês e por vocês.

Finalmente, agradeço a Deus, por seu dom da vida, por suas bênçãos e por me levantar a cada tombo que eu levei.

*A todos os cheirosos da minha vida.  
Aos meus avós, que são meus anjos e meu tudo.*

*(...) E a nova Isis que o Egito*

*Adora curvo e humilhado*

*O pobre servo curvado*

*Olhou languida a sorrir;*

*Vi Cleópatra, a rainha (...).*

*CANTO DE UM ESCRAVO, Machado de Assis.*

*Chrysalidas, 1864.*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>09</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. ENTRE O PASSADO E O PRESENTE: OS USOS DO PASSADO, O ORIENTALISMO E A EGIPSIOMANIA .....</b>	<b>16</b>
1.1 USOS DO PASSADO .....	16
1.2 ORIENTALISMO .....	21
1.3 A EGIPSIOMANIA .....	23
1.3.1 A BUSCA PELA <i>VERDADE HISTÓRICA</i> DE CLEÓPATRA .....	27
<b>2. A HISTÓRIA VAI AO CINEMA: O EGITO ANTIGO NO CINEMA .....</b>	<b>31</b>
2.1 O ENCONTRO ENTRE A ANTIGUIDADE E O CINEMA .....	33
2.2 O GÊNERO ÉPICO NO CINEMA .....	35
2.3 A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA .....	37
2.4 A RAINHA CLEÓPATRA NO CINEMA .....	41
<b>3. A SEDUÇÃO DO ORIENTE: A RAINHA EGÍPCIA E SUA REPRESENTAÇÃO OCIDENTAL .....</b>	<b>44</b>
3.1 OS OLHOS DO NILO – A CLEÓPATRA DE ELIZABETH TAYLOR .....	46
3.1.1 MÃE E RAINHA: CLEÓPATRA ENTRE O PODER E A MATERNIDADE.....	47
3.2 A SEDUÇÃO DO ORIENTE: A EROTIZAÇÃO DE CLEÓPATRA .....	57
3.3 A OCIDENTALIZAÇÃO DE CLEÓPATRA .....	60
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>71</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>80</b>



## RESUMO

Dois mil anos se passaram desde que Cleópatra VII governou o Egito. Ainda assim, a rainha egípcia permeia nossa imaginação e, ao longo dos séculos, vem estrelando produções teatrais, literárias e cinematográficas, as quais tomam emprestada sua história a partir de apropriações culturais. Destas apropriações, às relativas ao cinema são as que este trabalho deteve-se em sua análise. A partir do filme *Cleópatra*, dirigido por Joseph Leo Mankiewicz, de 1963, objetiva-se, com este presente trabalho, compreender a imagem reproduzida da rainha egípcia, a partir daquela representada pela atriz Elizabeth Taylor. Para tanto, utilizaremos como referenciais teóricos os Usos do Passado, a Egiptomania, o Orientalismo, as relações entre História e Cinema e os Estudos de Gênero. Assim, pretendemos compreender as múltiplas imagens de Cleópatra que chegam até nossa contemporaneidade e interpretá-las, à luz da historiografia, tratando questões como o erotismo, a sexualidade e a *ocidentalização* da imagem de Cleópatra.

**Palavras-chave:** Egiptomania; Usos do Passado; Cleópatra VII; Erotismo; Elizabeth Taylor.

## ABSTRACT

Two thousand years have passed since Cleopatra VII ruled Egypt. Still, the Egyptian queen pervades our imagination and, over the centuries, is starring theatrical, literary and film productions. In this context, the aim of this study is to discuss her image on *Cleopatra* directed by Joseph Leo Mankiewicz in 1963. I will focus at the Egyptian queen as performed by actress Elizabeth Taylor and consider as theoretical frame Uses of the Past, the Egyptomania, Orientalism, the relationship between History and Film and Gender Studies. Thus, I intend to understand the multiple images of Cleopatra coming, treating issues such as eroticism, sexuality and Westernization image of Cleopatra.

**Key-words:** Egyptomania; Uses of the Past; Cleopatra VII; Eroticism; Elizabeth Taylor.

## INTRODUÇÃO

*Cada retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. Oscar Wilde*<sup>1</sup>

Temas relativos ao Antigo Egito quase sempre provocam encanto e fascínio nas pessoas em diferentes temporalidades e, conseqüentemente, fora do ambiente acadêmico. Estes sentimentos remontam à Antiguidade: mais de dois mil anos atrás os antigos egípcios já fascinavam Heródoto, Plutarco e Estrabão, por exemplo. Os escritos destes autores resistiram ao tempo e se tornaram referência para o estudo da sociedade egípcia, juntamente com a cultura material, por meio da arqueologia e da epigrafia, principalmente. Embora as fontes para trabalhar a antiguidade egípcia sejam abundantes, a egiptologia ainda é um tema pouco explorado dentro do ambiente acadêmico, no Brasil. Isso se deve, em parte, ao fato de que as bibliografias que trabalham questões relativas ao Egito serem, em sua maioria, em outros idiomas, como francês, inglês e árabe. Quando, portanto, um historiador brasileiro volta sua pesquisa para temas relacionados ao Egito Antigo, ele assume, academicamente, um desafio. E ao se voltar, especificamente, para a rainha Cleópatra VII, pode-se dizer que o desafio do historiador aumenta, no sentido em que além de se tratar de um contexto pouco explorado no Brasil – a antiguidade egípcia -, estudar a rainha Cleópatra VI compreende debruçar-se sobre os estudos de gênero, os quais há pouco tempo começaram a se desenvolver na egiptologia.

Rainha ptolomaica, Cleópatra VII Thea Philopátor, governou o Egito de 51 a 30 a.C. No entanto, pouco se sabe sobre seu governo ou mesmo sua vida. O que é conhecido sobre a rainha, deriva de escritos de estrangeiros, sendo, sem dúvida, os mais famosos os escritos de Plutarco em *Vidas de César*<sup>2</sup>, *Vidas Paralelas*<sup>3</sup> e *Vidas Paralelas: Demétrio e Antonio*<sup>4</sup>. Historiador grego que nasceu, aproximadamente, quinze anos depois da morte da rainha, se dedicou a escrever as histórias de romanos ilustres na Antiguidade e chegou à história de Cleópatra principalmente pelos relatos orais, destacando os relatos de Olímpio, médico e tutor da rainha<sup>5</sup>. Ademais de Plutarco, a obra *Geografia*<sup>6</sup>, de Estrabão, também apresenta alguns

<sup>1</sup> WILD, Oscar. **Richard Ellmann**. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.292.

<sup>2</sup> PLUTARCO. **Vidas de César**. São Paulo. Editora Estação Liberdade. 2007.

<sup>3</sup> PLUTARCO. **Vidas paralelas: Alexandre e César**. Volumes I a V. São Paulo: Paumape, 1992.

<sup>4</sup> PLUTARCO. **Vidas paralelas: Demétrio e Antonio**. Volumes I a V. São Paulo: Paumape, 1992.

<sup>5</sup> SCHWENTZEL, Cristian Georges. **Cleópatra**. São Paulo. L&PM Pocket, 2009.

<sup>6</sup> ESTRABÃO. **Geographia de Strabão. Livro 1**. Tradução de Gabriel Pereira. Évora: Editora Typ de Brabo. 1878.

relatos acerca da rainha egípcia<sup>7</sup>. Levando em consideração estes textos como fontes históricas, fica evidente a dificuldade de se observar um personagem feminino sob o olhar masculino que os escreveu. Esta é uma das maiores dificuldades do campo historiográfico ao se estudar a mulher da Antiguidade: a perspectiva é, quase sempre, masculina. Neste sentido, as produções historiográficas que abordam o universo tangente à rainha Cleópatra VII são poucas e, quase sempre, trazem as mesmas perspectivas das escassas fontes sobre o assunto.

Contudo, fora do ambiente acadêmico, é quase impossível mencionar o nome da rainha egípcia, atualmente, sem se deparar com opiniões sobre sua história, legado ou mesmo sua aparência. Estas reações são – em sua maioria – reflexos das obras de Plutarco, que se popularizaram no Ocidente, ao longo dos séculos, com as releituras para o teatro e literatura, como ‘Marco Antonio e Cleópatra’, de Shakespeare, sem contar as inúmeras representações imagéticas que foram feitas da rainha, principalmente no período renascentista e iluminista, com autores como Alexandre Cabanel. Além disso, existem diversas produções audiovisuais acerca de Cleópatra, relacionadas à televisão e ao cinema, por exemplo.

A estas releituras e apropriações culturais da antiguidade egípcia na contemporaneidade dá-se o nome de egiptomania. Pesquisadores como Margareth Bakos<sup>8</sup> e Raquel dos Santos Funari<sup>9</sup>, no Brasil, tratam do tema da egiptomania em seus diversos aspectos da sociedade. No campo relacionado às produções audiovisuais, e especialmente ao cinema, as pesquisas de Funari têm relevante importância, analisando não só as apropriações históricas que o cinema fez/faz da cultura do Antigo Egito, bem como os reflexos que estas apropriações trazem para a sociedade atual. Assim, para Funari a linguagem cinematográfica transmite recursos estratégicos fundamentais para a construção da identidade cultural da sociedade interpretada, bem como da sociedade que a interpreta<sup>10</sup>.

No âmbito da egiptomania, as produções cinematográficas que têm como destaque à rainha Cleópatra VII são diversas. A figura da rainha ptolomaica foi interpretada diversas vezes, e sobre diversas perspectivas literárias, mas sempre do ponto de vista masculino.

---

<sup>7</sup> Além dos autores mencionados, há relatos sobre a rainha Cleópatra VII em autores como Dión Cassio, Flávio Josefo e Cícero. Para saber mais: SCHWENTZEL, Cristian Georges. **Cleópatra**. São Paulo. L&PM Pocket, 2009.

<sup>8</sup> Líder de grupo de pesquisa que trabalha com as questões relativas à egiptomania no Brasil. <http://plsql1.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0006705CJCRYUW>

<sup>9</sup> Doutora em História, tem pesquisas relevantes na área de egiptomania, atuando em grupos de pesquisa cadastrados no CNPq, como História da Egiptomania no Brasil; liderado pela Profa. Dra. Margaret Bakos (PUCRS), assim como em grupos sediados na UNIFESP (Antiguidade e Modernidade: História Antiga e usos do Passado) e na UNICAMP. Recentemente publicou FUNARI, Raquel Santos. **"O Príncipe do Egito", um filme e suas leituras na sala de aula**. Primeira edição. São Paulo: Annablume/Unicamp, 2012. V. 1. 190 p.

<sup>10</sup> FUNARI, Raquel dos Santos. **"O príncipe do Egito", um filme e suas leituras na sala de aula**. Primeira edição. São Paulo: Annablume, 2012. p. 30.

Quando os irmãos Lumière criaram o cinematógrafo, em 1895, eles não imaginavam que sua invenção logo seria associada à História. George Meliès, considerado o pai do cinema de ficção, ainda no final do século XIX, criou a primeira narrativa cinematográfica utilizando como “pano de fundo” acontecimentos históricos. O filme era “Cleópatra” e o ano era 1899. Desde então, acontecimentos históricos são retratados frequentemente pela sétima arte. No cinema, a figura da rainha ptolomaica foi interpretada diversas vezes, e sobre diversas perspectivas literárias. Sua primeira aparição no cinema é atribuída a esse filme de Georges Meliès, interpretada pela francesa Jeanne d’Alcy. Depois da primeira produção, a rainha do Egito Ptolomaico passou a ser interpretada em diversas produções ao longo dos anos, como em “*Marcantonio e Cleópatra*”, de Enrico Guazzoni, em 1913, na qual é narrado o romance de Marco Antonio e Cleópatra, por meio da perspectiva de Plutarco; “*Cleópatra*”, de J. Gordon Edwards, em 1917, na qual a rainha é interpretada pela atriz Theda Bara, que ficaria famosa por interpretá-la de maneira sedutora e inteligente, que manipulava tanto César como Antonio. Depois da mudança para o cinema falado, um dos filmes mais importantes da última rainha egípcia foi “*Cleópatra*”, de Cecil DeMille, em 1934, protagonizado por Claudette Colbert<sup>11</sup>.

Além destes, houve diversas sátiras e filmes que ironizavam a história de Cleópatra, como “*Asterix e Cleópatra*”<sup>12</sup>, “*Asterix e Obelix – Missão Cleópatra*”<sup>13</sup>, “*Duas noites com Cleópatra*”<sup>14</sup> e “*Os apuros de Cleópatra*”<sup>15</sup>. Nestas produções, Cleópatra aparece sempre como a mulher bonita, principal artifício para manter seu governo. Nestas representações é enfocado o estereotipo de que uma mulher bonita não pode ser também inteligente. De todos, o que ficou mais conhecido foi, sem dúvida, “*Carry On Cleo*” (Os apuros de Cleópatra), no qual a rainha é interpretada por Amanda Barrie, que faz o papel de uma rainha não muito inteligente, mas muito sedutora, que provoca brigas entre César e Marco Antonio, ambos disputando seu amor. O César interpretado por Kenneth Williams foi considerado pela BBC o mais engraçado personagem da comédia britânica e o filme ficou entre os ícones do cinema britânico.

Mas, sem dúvida, o filme mais famoso<sup>16</sup> sobre a rainha é o *Cleópatra*, de 1963, dirigido por Joseph Leo Mankiewicz. A rainha foi interpretada por Elizabeth Taylor, que seria

<sup>11</sup> Ver informação no site do IMDb < <http://www.imdb.com/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2014.

<sup>12</sup> Filme francês de 1968, dirigido por René Goscinny.

<sup>13</sup> Filme francês, de 2002, dirigido por Alain Chabat.

<sup>14</sup> Filme italiano, de 1953, dirigido por Mario Mattoli.

<sup>15</sup> Filme britânico, de 1964, dirigido por Gerald Thomas.

<sup>16</sup> A partir de diversas fontes jornalísticas. Para saber mais, ver site do IMDb < <http://www.imdb.com/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2014.

imortalizada neste papel com a famosa frase de Richard Burton sobre os olhos da rainha: “Veja seus olhos! São os olhos do Nilo”, referindo-se aos belos olhos azuis da atriz. Seus amantes, Júlio César e Marco Antonio, foram interpretados por Rex Harrison e Richard Burton, respectivamente. O filme foi considerado o mais caro da história, sendo batido somente por “*Avatar*”, de James Cameron, em 2010. Apesar das somas colossais gastas pela 20th Century Fox, o filme foi um grande fiasco, do ponto de vista econômico, não arrecadando nem a metade do esperado.

No momento de escolha e seleção da documentação para esta monografia, optamos por nos determos ao filme *Cleópatra*, de 1963, pelo fato de que este é considerado um clássico do cinema narrativo, segundo o IMDb<sup>17</sup>. Neste sentido, ao nos depararmos com um filme que, mesmo após mais de quarenta anos de lançamento, ainda é assistido por milhares de pessoas todos os anos, podemos compreender que a imagem reproduzida da Cleópatra de Elizabeth Taylor e a construção narrativa deste filme acerca do Egito Antigo atingem ainda um grande público e, por conta disso, são bons medidores de análise dos Usos do Passado e da utilização e apropriação da Antiguidade em nossa contemporaneidade.

A História do Cinema é, portanto, de fundamental importância para analisarmos a documentação fílmica proposta. Compreendemos o cinema relacionado à História a partir de dois aspectos principais<sup>18</sup>, conforme o historiador Marc Ferro nos explica em seu livro *Cinema e História*: o filme como documento histórico, analisado a partir de nossa contemporaneidade e, desta forma, relacionado aos agentes sociais de sua produção; e, a história inserida no filme, que pode ser analisada pelo historiador pelo viés da reconstituição histórica dos fatos (ou seja, a partir de uma adaptação de acontecimentos) ou pelo viés de uma análise social dos acontecimentos históricos, carregando em si as impressões e a essência dos produtores, cineastas, roteiristas entre outros. Ou seja, não consideramos o cinema como uma transcrição de acontecimentos históricos, no sentido de que sua produção fílmica carrega o olhar de quem o produziu. Tendo em vista que analisaremos o filme como o resultado de uma produção, podemos nos apoiar também na pesquisa da historiadora Raquel Santos Funari, que ao trabalhar com a temática dos Usos do Passado e da representação da antiguidade no cinema traz alguns conceitos importantes em nossa pesquisa. Em seu livro, Funari argumenta que ao estudar um filme histórico “não se espere, portanto, encontrar a realidade, mas apenas

---

<sup>17</sup> Para saber mais, ver site do IMDb <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>. Acesso em 29 de abril de 2014.

<sup>18</sup> FERRO, Marc. **Existe uma visão fílmica da história?** In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 183.

aparências da realidade”<sup>19</sup>. O cinema é, portanto, forma de representação social, demonstrando à sociedade seus próprios reflexos. Neste sentido, podemos pensar também a relação cinema-história a partir da concepção apresentada pelo historiador Marcos Napolitano, ao afirmar que “o filme histórico ancora-se no presente (produção/distribuição/exibição) e no passado (datas/eventos/personagens que marcam o tema dos filmes)”<sup>20</sup>.

Além das já mencionadas questões da Egiptomania e da História e Cinema, outro ponto importante nesta pesquisa é a questão da mulher e de seu estudo inserido na historiografia, a partir dos Estudos de Gênero, partindo do pressuposto da análise de uma personagem feminina - a figura da rainha Cleópatra. Sobre a questão de gênero no cinema, e principalmente, a figura da mulher no cenário cinematográfico, a pesquisa se pautará em autoras como Ann Kaplan, que trabalha, entre outras coisas, com o olhar masculino que o cinema trata a figura feminina e o lugar que este ‘olhar’ ocuparia dentro da narrativa fílmica, posição que tem grande relevância nesta monografia.

Partindo destas questões, a presente monografia visa compreender as imagens criadas e reproduzidas da rainha Cleópatra VII e seu legado histórico em nossa contemporaneidade, a partir da análise fílmica de *Cleópatra*, de 1963. Para tanto, optamos em dividir esta monografia em três capítulos. O **primeiro capítulo** consiste em um abarcamento teórico da pesquisa, perpassando pelas análises de Usos do Passado, Orientalismo e Egiptomania. O **segundo capítulo**, por sua vez, iniciará as discussões acerca das relações entre cinema e História, bem como nos apresentará a fonte utilizada – o filme “Cleópatra”, de 1963 – em seu contexto de criação, por meio de bibliografias acerca do gênero épico no cinema, das relações entre cinema e antiguidade, na representação das mulheres no cinema e, por fim, na construção de personagens históricos no meio cinematográfico. Finalmente, o **terceiro capítulo**, trará uma análise da fonte e uma discussão historiográfica, a partir de temas como a erotização e a ocidentalização da Cleópatra e dos discursos de gênero. Pretende-se, ao longo deste trabalho, compreender as diversas imagens da rainha egípcia que chegam até nós, em nossa contemporaneidade, buscando interpretar estas imagens, a partir de suas vertentes na historiografia, nos utilizando, principalmente, dos discursos de usos do passado, orientalismo e egiptomania.

---

<sup>19</sup> FUNARI, Raquel Santos. “O príncipe do Egito: um filme e suas leituras na sala de aula”. 1ª Edição. São Paulo: Annablume/Unicamp, 2012. p.25.

<sup>20</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do Papel*. In: PINSKY, Carla (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 235.

## 1. ENTRE O PASSADO E O PRESENTE: OS USOS DO PASSADO, O ORIENTALISMO E A EGIPTOMANIA.

*Não há consciência sem memória, não há continuidade de um estado sem acrescentar, ao sentimento presente, a lembrança dos momentos passados. Nisso consiste a duração. A duração interior é a vida de uma memória que prolonga o passado no presente. Henri Bergson*<sup>21</sup>

Ao escolhermos como objeto de estudo o filme *Cleópatra*, de Joseph Mankiewicz, nesta monografia, nos deparamos com um discurso acerca da antiguidade inserido em um contexto contemporâneo. Neste sentido, buscamos compreender este discurso a partir de três eixos teóricos principais: os Usos do Passado, o Orientalismo e a Egiptomania. Tendo em mente a perspectiva dos usos do passado e suas relações com a política moderna, este capítulo inicialmente aborda de maneira teórica as conexões estabelecidas entre passado e presente por meio de estudos de historiografia, abrangendo tanto a Antiguidade Clássica como a Oriental – relacionada ao Egito Antigo. Tais estudos, além de proporcionarem novas perspectivas para a abordagem da Antiguidade, fomentam reflexões sobre como tantos passados foram apropriados e reconstruídos com várias intencionalidades políticas, culturais e sociais. O orientalismo nos demonstra, entre outras questões, a importância da compreensão do discurso do outro, do exótico, do “Oriente”, em relação à perspectiva ocidental. A partir dos estudos de orientalismo, portanto, pretendemos compreender as relações do Egito Antigo com o Ocidente, em especial com os Estados Unidos. A egiptomania, por sua vez, pode ser considerada um desdobramento teórico dos usos do passado, na qual se pretende compreender as utilizações das representações do mundo egípcio no cotidiano moderno.

### 1.1 OS USOS DO PASSADO

Quando Martin Bernal escreveu seu revolucionário livro *Black Athena*, o autor nos afirmou que “acredita-se que a área de ‘Estudos Clássicos’ é, dentre as disciplinas acadêmicas, aquela que está mais afastada do campo da política moderna. Por conta disso, atribuiu-se a ela não apenas um espaço de destaque, mas mesmo o ponto mais isolado em uma

---

<sup>21</sup> BERGSON, Henri. *Introduction à La métaphysique*. Obras (Ed. do Centenário). Paris: Presses Universitaires de France, 1959. Tradução de responsabilidade da autora.



dita ‘torre de marfim’.<sup>22</sup> o autor abriu precedentes para uma nova forma de enxergar a antiguidade na Academia. Estudioso que estimulou historiadores a repensarem, na década de 1980, os discursos perpassados nas relações entre o presente e o passado, assim como as ligações entre cenários político-culturais e leituras realizadas a respeito do mundo antigo, Bernal refletiu sobre a “A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia”. Neste texto, Bernal considera que a área de estudos referente ao passado clássico teria incorporado padrões culturais e sociais dos contextos nos quais se desenvolveram fornecendo, em troca, argumentos que enfatizavam uma incontestável hegemonia europeia num período circunscrito por práticas colonialistas, imperialistas e nacionalistas. Por muito tempo, acreditou-se que a área de Estudos Clássicos estivesse isolada da modernidade e que esta área de domínio histórico permanecesse apenas de forma teórica, conforme nos explica Gláydson José da Silva, em seu livro *História Antiga e Usos do Passado – um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. Entretanto, desde a década de 1980 e, principalmente, 1990, os estudos relacionados à Antiguidade tem sido alvo de propostas analíticas diferenciadas e inovadoras: a perspectiva em que o mundo antigo é homogêneo, congelado num passado imóvel, conservador e despregado da política moderna vem sido questionada e desconstruída, proporcionando, além de novos olhares sobre diversas facetas do passado, o emergir e o delinear de uma História Antiga menos normativa e mais problematizada.

Segundo a autora Joan DeJean<sup>23</sup>, em seu livro *Antigos contra modernos. As guerras culturais e a construção de um fin de siècle*, os Usos do Passado são uma vertente da historiografia que teria sua origem na ‘batalha’ entre Antigos e Modernos, principalmente no campo literário, na França dos séculos XVII e XVIII. Para DeJean, esta batalha seria a responsável por uma disputa cultural entre as produções feitas durante a antiguidade e àquelas produzidas na contemporaneidade da disputa (fim do século XVII e início do século XVIII). A partir daí, surge um entrave entre antiguidade e modernidade, que perduraria ao longo dos séculos, dentro de diversas escolas historiográficas. Assim, surgiu, na História Antiga, uma linha de pesquisa que buscava se utilizar desta antiga querela historiográfica para expandir questões culturais e sociais por meio do chamado Usos do Passado. Esta vertente historiográfica teria por objetivo, principalmente, compreender as utilizações do passado

---

<sup>22</sup> BERNAL, M. A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia. In: FUNARI, P.P. A. (Org.) **Repensando o Mundo Antigo** - Martin Bernal, Luciano Canfora e Laurent Olivier. Campinas: IFCH/Unicamp, 2005. p. 13.

<sup>23</sup> A autora é professora catedrática de francês no Departamento de Línguas Neolatinas da Universidade da Pensilvânia.

como formas de legitimar discursos e práticas contemporâneas, além de delimitar as apropriações do passado, por meio de suas relações sociais.

De acordo com Glaydson José da Silva, de diversos modos e em múltiplos períodos, a Antiguidade foi retomada na história ocidental, estando em muitos momentos presente nas elaborações de identidades coletivas – sejam elas relacionadas a grupos limitados, a etnias ou nações – e na constituição de estados nacionais, atuando como uma referência legitimadora de poder, superioridade e dominação. Os europeus do século XVII e XVIII, conforme Glaydson José da Silva,

preocupados em definir-se em relação aos *selvagens*, aos *primitivos*, [...] vão buscar, na Antiguidade, referenciais legitimadores de sua ascendência étnica – romana ou grega – e sua consequente superioridade, criando, a partir daí, um espelho onde os ocidentais pudessem mirar essa mesma superioridade, no suplantar de suas origens mestiças, construindo-se à medida que se construíam os outros.<sup>24</sup>

Neste contexto, sobretudo no século XIX, a História e a Arqueologia desempenharam um papel fundamental nos projetos políticos europeus: na grande busca pelas origens e heranças das civilizações ocidentais, estas novas disciplinas, que classificavam o mundo antigo e seus patrimônios sobreviventes das ações dos séculos, foram utilizadas como instrumentais ideológicos na definição e afirmação de propósitos colonizadores e imperiais, atuando diretamente também na escrita e na leitura das histórias nacionais.

A partir destas novas perspectivas apontadas para o estudo e a análise da Antiguidade, vários estudos têm sido desenvolvidos no âmbito das relações estabelecidas entre a revisitação do passado e a construção/afirmação de identidades coletivas, abrangendo não só a civilizações clássicas, mas uma série de povos do mundo antigo, incluindo-se aqueles oriundos do antigo Egito. Neste sentido, Renata Senna Garraffoni e Raquel Stoiani, em um artigo sobre os usos simbólicos da antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte<sup>25</sup>, nos inserem na construção de sua imagem pública por meio do uso das ciências e das artes: “*arquitetos e demais artistas revisitaram Roma e exploraram suas virtudes cívicas que consideravam atemporais saudaram o Egito como berço da civilização, reinterpretaram a*

<sup>24</sup> SILVA, G. J. **História Antiga e usos do passado**: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944). São Paulo: Annablume Editora, 2007 p. 32.

<sup>25</sup> GARRAFFONI, R. S.; STOIANI, R. Escavar o passado, (re)descobrir o presente: **os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte**. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, nº 06, dez. 2006, pp. 69-82.

*reputada arte grega*”<sup>26</sup>. Visando criar uma identidade para a sociedade francesa sob seu império, Bonaparte, segundo as estudiosas, incentivou pesquisas arqueológicas, tendo sido os resultados fundamentais para a estruturação deste processo<sup>27</sup>: “[...] os estudos e pesquisas no Egito ajudaram a definir as diferenças entre ocidente e Oriente modernos, o poderio militar romano passou a ser evocado a partir de seus símbolos [...], e as populações celtas [...] começaram a ser reinterpretadas [...]”<sup>28</sup>. Por meio destas revisitas ao mundo antigo, os povos da Antiguidade, para Garraffoni e Stoiani, ressurgiram no período napoleônico por meio de seus ideais de beleza grandiosa, como expressões da grandiloquência revolucionária e das ambições imperiais de Napoleão.

Outro historiador brasileiro que nos auxilia no repensar dos usos do passado pela contemporaneidade e da relação entre História Antiga e questões políticas da modernidade é o já citado Glaydson José da Silva. Em seu amplo estudo intitulado *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*, Silva nos remonta ao período de ocupação nazista na França e à utilização do passado gaulês, romano e galo-romano, sob o regime de Vichy, no sentido de justificar a dominação germânica e o colaboracionismo do governo francês com os alemães, visando compreender de que maneira a Antiguidade foi apropriada por regimes totalitários. Neste sentido, de acordo com o estudioso, por meio de memórias construídas e ligadas a grandes eventos e personalidades, a figura de Vercingetórix, um lendário chefe das tribos gaulesas e herói tardio dos franceses, e esquecida até antes do início do século XIX, começa a aparecer na literatura francesa com frequência após a ocupação de Paris de 1814 e 1815 sob, o apelo, construído por historiadores e escritores, “ao sacrifício pelo povo e à luta pela liberdade contra o invasor, mais forte, mais disciplinado, mais unido”<sup>29</sup>, erigindo-se aí um mito que garantiria ao país, de acordo com o estudioso, a sua ressurreição após grandes cataclismos históricos<sup>30</sup>. No contexto pós 1870, sua imagem enquanto resistente à conquista romana toma forma; estando, no período do Regime de Vichy, instrumentalizada, juntamente com outros valores comuns à memória nacional – tais como o patrimônio histórico e cultural – a respeito da Gália e dos gauleses como um fator de compreensão da derrota e modelador de ações frente ao colaboracionismo com os alemães.

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>29</sup> SILVA, G. J. **História Antiga e usos do passado**: um estudo das apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944). São Paulo: Annablume, 2007.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 68.

A Antiguidade Oriental também foi alvo de apropriações e novos significados, tendo o Egito um papel de relevância na constituição de identidades nacionais e coletivas no Ocidente. As reinterpretações concernentes ao Egito Antigo também tiveram lugar no Brasil, como nos apontam Pedro Paulo Funari e Raquel dos Santos Funari, em “Ancient Egypt in Brazil: A Theoretical Approach to Contemporary Uses of the Past”<sup>31</sup>. Neste pequeno artigo os autores nos apresentam uma série de relações existentes entre a invenção da nacionalidade brasileira e as antiguidades egípcias num panorama cercado, politicamente, pela independência da nova nação americana e, culturalmente, pelo início das conexões entre Brasil e Egito. Em seu trabalho de conclusão de curso, Jacqueline Monteiro dos Santos, nos explica que durante o período imperial – de 1822 a 1889 – as antiguidades egípcias, segundo Pedro Paulo Funari e Raquel dos Santos Funari, foram importantes símbolos das ambições da realeza brasileira, representando o Egito a primeira e mais duradoura civilização<sup>32</sup>. Além disso, “*o Egito faraônico foi uma teocracia estabilizada com um forte poder centralizado nas mãos do Faraó, que era considerado um Deus – certamente, um louvável modelo aos olhos do Brasil Imperial*”<sup>33</sup>, governado por um imperador que era tido, ao menos no caso de D. Pedro I, como um representante de Deus no Novo Mundo, abençoado diretamente pela Igreja Católica e portador do quarto poder constitucional: o poder moderador. Nesse sentido, a Revivificação Egípcia foi introduzida no Brasil por D. Pedro I, que reuniu um acervo considerável de peças egípcias e foi fortalecida por D. Pedro II, que se tornou um estudioso da cultura egípcia chegando a visitar o Egito em duas ocasiões.

Todas as ideias aqui apresentadas tiveram essencial atenção à interação entre texto e contexto de produção. Recuperar o significado histórico dos contextos nos quais os textos foram produzidos é uma condição fundamental para a compreensão acadêmica, conforme percebemos ao longo de nossas leituras; os textos, por sua vez, nos revelam diferentes aspectos sociais, culturais e políticos provenientes de suas contemporaneidades. É necessário, neste sentido, como assinalou Ciro Flamarion Cardoso, “*buscar os nexos entre as ideias contidas nos discursos, as formas pelas quais elas se exprimem e o conjunto de*

<sup>31</sup> FUNARI, P. P.A. & FUNARI, R. S. Ancient Egypt in Brazil: A Theoretical Approach to Contemporary Uses of the Past, *Archaeologies*, v. 6, p. 48-61, 2010.

<sup>32</sup> SANTOS, Jacqueline Monteiro dos. O imperador itinerante: D. Pedro II no Egito e a construção da identidade nacional. Trabalho monográfico apresentado à Universidade Federal do Paraná para conclusão do curso de História Licenciatura com Bacharelado, sob orientação da prof. Renata Senna Garraffoni. Curitiba: 2012. p. 20.

<sup>33</sup> No Original: “*Pharaonich Egypt was a stable theocracy with strong centralised power in the hands of the Pharaoh, Who was considered a God – certainly a laudable model in the eyes of Brazil’s Royals.*” Cf. FUNARI, P. P.A. & FUNARI, R. S. *Ancient Egypt in Brazil: A Theoretical Approach to Contemporary Uses of the Past. Archaeologies*, v. 6, 2010. p. 51.

*determinações que presidem a produção, a circulação e o consumo dos discursos*”<sup>34</sup>. Compartilhando desta ideia ao longo do nosso estudo, procuraremos, por meio das leituras e discussões aqui apresentadas, compreender as relações do passado com a contemporaneidade, especificamente aquelas relacionadas ao Egito Antigo. Para tanto, abordaremos algumas questões relacionadas à egiptomania, aqui compreendida como uma forma de interpretação dos usos do passado. Contudo, antes de iniciarmos o item relacionado à egiptomania, faz-se necessário discorrer acerca do Orientalismo, sob a óptica de Edward Said.

## 1.2 O ORIENTALISMO

Ao nos depararmos com qualquer informação acerca do Egito Antigo – ou contemporâneo – seja na mídia, em meios sociais ou acadêmicos, quase sempre, nos deparamos também com conceitos e palavras-chave como “Oriente” e “Ocidente”. Estes termos são, em nossa contemporaneidade, comuns. Contudo, é necessário compreender as origens destes termos, sobretudo em suas formas sociais, políticas e econômicas.

Quando, em 1978, Edward Said lançou a primeira edição de seu livro *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*, o meio acadêmico se surpreendeu e iniciaram-se diversas discussões desencadeadas pela obra, a respeito das representações e interpretações do Oriente. No século XIX, era presente de maneira frequente no imaginário ocidental um discurso moderno que pretendia descrever, classificar e explicar o Oriente para o Ocidente. Este discurso foi nomeado pelo estudioso e crítico literário Edward Said como *Orientalismo*, ou seja, o modo pelo qual o Oriente é abordado tendo como fundamento o lugar deste na experiência ocidental – e essencialmente europeia.

Said explica que:

O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias.<sup>35</sup>

Assim, o *orientalismo* é apresentado, pelo estudioso, como uma disciplina científica baseada em uma distinção epistemológica e ontológica entre o Leste e Oeste, e como um

<sup>34</sup> CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. História e análise de textos. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 378.

<sup>35</sup> SAID, E. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.27.

discurso por meio do qual a cultura europeia teve a possibilidade de manipular e até mesmo produzir o Oriente política, sociológica, científica, ideológica, militar e imaginativamente<sup>36</sup>.

Para Said existem dois orientalismos, a construção cultural e o tema de estudo. A relação entre eles é clara, uma vez que a disciplina é fruto da construção cultural ao mesmo tempo em que construção cultural é constantemente guiada pelos discursos acadêmicos numa clara relação de poder que ambos exercem sobre o Oriente. Nesse sentido, a construção dos conceitos e da visão que o Ocidente criou do Oriente não é natural, mas construída, repleta de juízos de valores e extremamente homogenizadora.

Edward Said afirma que o Oriente não é algo concebido pela natureza, mas sim uma entidade geográfica e cultural, construída pela ação humana. Tal construção, oriunda de remotos tempos, fez com que o Oriente estivesse presente no imaginário e nas representações europeias sendo, conforme apontou Said, algo mais do que aquilo que se conhecia empiricamente a seu respeito. Para Said, “*o Orientalismo [é] como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente*”<sup>37</sup> Ainda na Antiguidade, uma geografia imaginária fora traçada entre os europeus e os asiáticos, sendo o Oriente representado e articulado pelo Ocidente como um “outro” mundo: diferente, hostil, misterioso. Entre os domínios orientais conhecidos, conquistados e familiares e aqueles desconhecidos, o Oriente tornou-se, aos olhares europeus – que sentiam a necessidade de refletir e delinear a natureza destes “outros” –, no decorrer dos séculos, uma repetição e imitação de algo originário do Ocidente, um “*palco sobre o qual todo o Leste está confinado*”<sup>38</sup> no qual a imaginação encontrava-se nutrida por

um repertório cultural prodigioso, cujos itens individuais evocam um mundo fabulosamente rico: a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Tróia, Sodoma e Gomorra, Astartéia, Ísis e Osíris, [...] Maomé e mais dezenas; cenários, em alguns casos apenas nomes, meio imaginados, meio conhecidos; monstros, diabos, heróis; terrores, prazeres, desejos<sup>39</sup>

A partir de uma alimentação deste imaginário construído do Oriente, cria-se, portanto, uma vasta gama de alusões a este mundo oriental, sob o qual o Ocidente tem domínio. O Oriente estranho, diferente e ameaçador é, assim, representado, caracterizado generalizado e incorporado, no e para o Ocidente, transformando-se de uma alteridade distante e ameaçadora

---

<sup>36</sup> SAID, E. *Op.cit.* p. 31.

<sup>37</sup> SAID, E. *Op.cit.* p. 29.

<sup>38</sup> SAID, E. *Op.cit.* p.102.

<sup>39</sup> SAID, E. *Op.cit.* p.102.

para algo familiar. O valor e a eficácia das representações acerca do oriental minimamente se baseavam no próprio Oriente: delineado por oposições polarizadoras e arbitrárias, o oriente era como o reflexo invertido do Ocidente ou a sua imitação má elaborada. Dessa forma, a interação entre as entidades ocidentais e orientais se estabeleceria por intermédio de relações circunscritas às esferas de dominação, poder e hegemonia da primeira sobre a segunda. O orientalismo, sobretudo,

não é um simples tema ou campo refletido passivamente pela cultura, pela erudição ou pelas instituições; nem é uma grande e difusa coletânea de textos sobre o Oriente; nem é representativo ou expressivo de uma execrável trama imperialista “ocidental” para oprimir o mundo “oriental”. É antes a *distribuição* da consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica [...], mas também de toda uma série de “interesses” que [...] não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestadamente diferente [...]. O orientalismo é – e não apenas representa – uma dimensão considerável da moderna cultura político-intelectual e, como tal, tem menos a ver com o Oriente do que com o “nosso” mundo.<sup>40</sup>

Compreendemos, desta forma, o orientalismo como um processo de identificação do “outro”, na qual muitas vezes presume-se a inferioridade daquele que é desconhecido. Assim, ao tratarmos de um tema relacionado ao Egito, devemos ter em mente as apropriações feitas pelo Ocidente em relação às imagens reproduzidas deste Oriente. A partir desta análise, nos deteremos, a seguir, na compreensão das abordagens do Egito Antigo em nossa contemporaneidade, por meio dos estudos de egiptomania.

### 1.3 A EGIPTOMANIA

Embora possamos inserir os estudos acerca da antiguidade egípcia nas vertentes dos Usos do Passado, preferimos trazer a tona uma abordagem mais específica do tema, a partir da egiptomania. Um dos maiores pesquisadores acerca da egiptomania hoje é Jean-Marcel Humbert, que em 1994, publicou seu livro intitulado *Egyptomania: Egypt in Western Art (1730-1930)*. Para Humbert, a egiptomania “*drena sua substancia de conhecimentos acadêmicos sobre o antigo Egito do saber popular, transmitido por viajantes e escritores e do*

<sup>40</sup> Grifos originais do autor. Cf.: SAID, E. *Op. Cit.*, p. 40-41.

*repertório de mitos e símbolos assim gerados*”<sup>41</sup>. Ou seja, para o autor, a egiptomania poderia tomar de empréstimo todo e qualquer relato acerca da antiguidade egípcia. Neste sentido, torna-se imperioso explicarmos o que compreendemos como egiptomania e não aplicá-la indiscriminadamente a todas as coisas relacionadas ao Egito. Para tanto, inicialmente, explicaremos nossa compreensão acerca da egiptomania.

No Brasil, a estudiosa Margaret Bakos, nos explica que o interesse pelo Egito Antigo se apresenta, essencialmente, de três formas diferentes:

1) pela “egiptofilia”, que é o gosto pelo exotismo e pela posse de objetos relativos ao Egito antigo; 2) pela “egiptomania”, que é a reinterpretação e o re-uso de traços da cultura do antigo Egito, de uma forma que lhe atribua novos significados; e finalmente, 3) pela “egiptologia”, o ramo da ciência que trata de tudo aquilo relacionado ao antigo Egito.<sup>42</sup>

Seguindo esta premissa, considera-se que, ao estudar egiptomania, se está realizando também um trabalho de egiptologia, pois a última “*trata com rigor científico de tudo aquilo relacionado ao antigo Egito, incluindo as práticas de egiptomania*”<sup>43</sup>.

Para Margaret Bakos, as experiências relativas à egiptomania desde o século XVIII – com as campanhas de Napoleão Bonaparte ao Egito, a descoberta da Pedra de Roseta e a decifração dos hieróglifos por Jean François Champollion – serviram para atizar, alimentar e renovar os sentimentos e paixões dos ocidentais pelo “fascinante e exótico” oriente antigo. A partir do século XVIII, portanto, obras primas originais dos egípcios antigos passaram a constituir acervos e coleções de museus europeus e, além disso, transformaram-se em modelos para práticas de egiptomania no mundo inteiro<sup>44</sup>. De fato, a reutilização de elementos da cultura egípcia antiga chegou até o Brasil, no século XIX principalmente, vinda da África às Américas, ou ainda dos brasileiros que passavam temporadas na Europa e se encantavam com as coleções de antiguidades egípcias nos museus europeus. Estas reutilizações se constituíam a partir de fragmentos preciosos de um fenômeno de transculturação, conforme

<sup>41</sup> HUMBERT, Jean-Marcel. **Egyptomania: Egypt in Western Art (1730-1930)**. Ottawa: Éditions e La Reunion des Musées Nationaux, 1994. p. 608. No original: “drains your academic knowledge about ancient Egypt of popular knowledge, transmitted by travelers and writers and repertoire of myths and symbols thus generated”. Todas as traduções são de responsabilidade desta autora.

<sup>42</sup> BAKOS, Margaret Marchiori. **Egiptomania: O Egito no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial, 2004, p. 10.

<sup>43</sup> BAKOS, Margaret Marchiori. **The invention of Antiquity in South America Through Images Borrowed from Ancient Egypt**. In: FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna; LETHALIEN, Bethany (Org). *New Perspectives on the Ancient World*. Oxford: Archaeopress, 2008. P. 61.

<sup>44</sup> BAKOS, Margaret Marchiori. **O Egito Antigo: na fronteira entre ciência e imaginação**. In: NOBRE, C., CERQUEIRA, F. POZZER, K. (ed.) *Fronteiras & Etnicidade no mundo antigo*. 13 Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Pelotas, 2003: Canoas: ULBRA, 2005.271-281



nos explica Bakos, afirmando que a apropriação, por outras culturas, de elementos do antigo Egito vem atravessando oceanos e continentes continuamente, ao longo dos séculos. A partir disso, podemos perceber que “a civilização ocidental foi construída tomando algumas peças de empréstimo ao oriente, ainda que o mosaico resultante fosse sempre diferente, essencialmente ele era o mesmo”<sup>45</sup>. Desta forma, para a autora, a egiptomania não se insere, exclusivamente, nas relações contemporâneas com o Egito Antigo, como também está presente na construção social de nossa contemporaneidade, em seus diversos aspectos.

Dentro do campo de pesquisas relacionadas à egiptomania no Brasil, temos a autora Raquel dos Santos Funari que, em seu livro *O Príncipe do Egito: um filme e suas leituras na sala de aula*, traz uma análise do filme *O Príncipe do Egito*, produzido pela *Dreamworks Pictures*, em 1998, a partir da interpretação de crianças em idade escolar, integrantes da Rede Pública de Ensino, no sexto ano do ensino fundamental, residentes da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

Optamos por nos deter nessa análise pela sua relação com o cinema, nosso objeto de estudo nessa monografia. Num contexto mais amplo, o olhar de Raquel Funari sobre o ensino da História Antiga, e mais especificamente do Egito Antigo no Brasil, é capaz de nos fornecer um panorama geral de como as novas gerações estão percebendo e tendo contato com essa civilização. Em seu livro, Funari apresenta o resultado de uma pesquisa realizada com centenas de meninos e meninas do sexto ano a respeito do Egito Antigo. A autora busca com essas informações como a disciplina da História Antiga se complementa com as informações da mídia em geral - como o cinema - e com o conhecimento social e familiar dessas crianças. Essa interferência externa pode ser positiva ou negativa, mas é na maioria dos casos uma imagem idealizada do Império Egípcio, muito ligada aos discursos ocidentais sobre oriente.

Funari realizou dois questionários aos alunos, um antes de terem contato com o conteúdo e outro posterior, para perceber o quanto a aprendizagem interagiu com os conhecimentos prévios. Segundo a autora, entramos em contato com a civilização egípcia de diversas maneiras como pelo cinema e pelas revistas. Nesse sentido, sua obra busca discutir os desdobramentos da Egiptomania e suas relações com a educação. Buscando as representações dos alunos a respeito do Egito, Funari se preocupou com a construção do masculino e do feminino, suas percepções, sensibilidades e maneiras diferentes de conceber as relações sociais, nas quais a escola assume papel fundamental. A respeito do cinema, a autora constatou que a grande maioria dos meninos e meninas havia assistido a pelo menos

---

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 05.

dois filmes a respeito do Egito. Em se tratando do interesse pelo Egito e seus mitos, a questão de gênero ficou clara, pois meninos e meninas demonstraram interesses distintos, no caso dos meninos as pirâmides despertavam mais interesse, no caso das meninas, a figura de Cleópatra.

Funari nos explica, no início de sua pesquisa, que os acontecimentos históricos não são, o tempo todo, interessantes, românticos e estimulantes como a maioria das produções hollywoodianas os faz parecer<sup>46</sup>. Contudo, as produções cinematográficas ao longo dos séculos XX e XXI, vêm informando as pessoas acerca de diferentes momentos e movimentos da História. E, “*o Egito Antigo, dentro desse contexto, tem recebido uma atenção dos diretores de cinema*”.

Múltiplos discursos sobre o antigo Egito emergem desde a antiguidade, (re)inventando o original ou o que foi perdido desta sociedade. A rainha Cleópatra foi, por exemplo, parte importante desse espaço de subjetividades, assim criando imaginários, representações e ideias sobre a sociedade do antigo Egito. Logo, a força da imaginação fez do antigo Egito algo presente no cotidiano moderno. Seguindo esta mesma premissa, Karine Lima da Costa, em sua dissertação de mestrado, definiu a egiptomania como uma prática em que o criador baseia a sua criação no Egito antigo, por inúmeros motivos<sup>47</sup>. Ao mesmo tempo, Costa explica que o artista possui a liberdade de adicionar estas criações novas características e interpretações, além de adaptar seus significados, reafirmando a ideia de que cada imitação é também uma adaptação.

Assim, compreendemos que as apropriações de Cleópatra em nossa contemporaneidade nos remetem a discursos de várias ordens, no sentido de que estas imagens remetem as interpretações e características próprias de cada artista, em cada período. Gregory Balthazar, em sua dissertação de mestrado, nos afirma que as diversas releituras e interpretações de Cleópatra ao longo dos séculos, em diferentes formas de artefatos culturais (como cinema, literatura, teatro, etc.), “*tornaram Cleópatra um importante instrumento pedagógico, que vem nos ensinando concepções modernas de gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, cultura, etc.*”<sup>48</sup> Balthazar ainda explica que os artefatos culturais remetentes à rainha Cleópatra são parte do fenômeno da egiptomania e, desta forma, não transmitem apenas valores do período contemporâneo a que são produzidos, mas também propagam

---

<sup>46</sup> FUNARI, Raquel Santos. *Op.cit.* p.39.

<sup>47</sup> COSTA, Karine Lima. **Anacronismos em Charges: As Análises da Egiptomania**. Porto Alegre: PPGH-PUCRS, 2012. (Dissertação de Mestrado em História). p.51.

<sup>48</sup> BALTHAZAR, Gregory da Silva. **A(s) Cleópatra(s) de Plutarco: As múltiplas faces da última monarca do Antigo Egito nas Vidas Paralelas**. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2013. p. 17.

“*sensibilidades de múltiplos períodos históricos*”<sup>49</sup>. Portanto, as práticas de egiptomania sobre Cleópatra veiculam, produzem e constroem concepções diversas de modernidades, sexualidades e feminilidades.

Estudos recentes questionaram a visão de um desligamento entre a antiguidade e a modernidade, destacando diferentes formas de usos políticos, culturais e/ou econômicos que indivíduos modernos fizeram do passado antigo, conforme já mencionamos no item 1.1. A rainha Cleópatra e o antigo Egito não foram exceções. Desde a antiguidade, a sociedade egípcia – sua arte, seus monumentos, suas crenças religiosas, seus governantes, entre outros – exerceram um enorme fascínio sobre a humanidade, mantendo sua história envolta em uma aura de mistério e magia. Para alguns egiptólogos, este fascínio foi e é um obstáculo para se encontrar *a verdade* sobre o passado dos antigos egípcios.

### 1.3.1 A BUSCA PELA VERDADE HISTÓRICA DE CLEÓPATRA

Neste momento, faz-se necessário explicar, brevemente, a busca da historiografia contemporânea em encontrar uma “verdade histórica” referente à rainha egípcia.

Os debates em torno da figura de Cleópatra VII se voltam para a possibilidade de se encontrar *a verdade* sobre a rainha, uma vez que a maioria das referências sobre ela e sua família são encontradas nos escritores clássicos. A ideia de uma Cleópatra verdadeira, por trás das reapropriações modernas de sua imagem e de seu nome, foi um dos principais focos de atenção da historiografia contemporânea.

Inicialmente, é importante ressaltar um debate bastante usual no meio acadêmico acerca da rainha egípcia: seria Cleópatra grega ou egípcia? Em sua dissertação, Balthazar nos explica que Cleópatra era

Filha de uma linhagem dinástica greco-macedônica – a dinastia Lágida ou Ptolomaica –, a sétima Cleópatra do Egito assumiu um papel político fundamental como último elo entre a cultura helenística e o mundo antigo. Portanto, a morte de Cleópatra, em 30 a.C., marcou dois importantes momentos na história do Mediterrâneo antigo: como rainha egípcia, o final do período régio do antigo Egito, enquanto uma sociedade independente; e, como uma mulher de ascendência grega, o fim do chamado período helenístico.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Idem, p. 17.

<sup>50</sup> BALTHAZAR, Gregory da Silva. *Op.cit.* p. 28.

Ainda hoje, essa ambivalência da identidade de Cleópatra se faz presente em inúmeras práticas de egiptomania e, também, nos debates ocorridos dentro da academia. O egiptólogo Zahi Hawass, atual secretário-geral do Conselho Supremo de Antiguidades do Egito, por exemplo, escreveu em um pequeno artigo intitulado *Cleopatra: Queen of Magic*:

Talvez a mais famosa egípcia de todos os tempos seja Cleópatra VII, a última rainha do Egito. Quando eu era um rapaz, meu querido amigo Kamal El-Mallakh, descobridor da barca solar em Gizé, trouxe Elizabeth Taylor com ele para ver as pirâmides. Taylor trouxe Cleópatra à vida nas telas de Hollywood e, quando conheci essa intrigante atriz, eu pude ver em seus olhos o charme desta carismática rainha<sup>51</sup>

Percebemos, a partir da passagem citada, como a figura da última rainha do antigo Egito se confundiu entre seu lugar na sociedade egípcia, sua rainha mais famosa, e seu lugar na sociedade grega, incorporada enquanto uma mulher *occidental*. Isso se dá, provavelmente, porque nenhuma descrição contemporânea de Cleópatra sobreviveu até os dias de hoje. Os relatos de Plutarco foram escritos após a morte da rainha, a partir de memórias e relatos de várias pessoas que a tinham realmente visto<sup>52</sup>. Ao longo dos quase dois mil anos que nos separam de Cleópatra, diversos historiadores recontaram sua história.

Dion Cassio, em seu *Roman History*, descreve a rainha egípcia afirmando que:

Ela era uma mulher de extrema beleza, e naquele tempo, quando estava no auge de sua juventude, era mais marcante. Ela também possuía a voz mais charmosa e um conhecimento de como fazer-se agradável para todos. Ela [tinha] o poder de subjugar a todos, até mesmo um homem saciado de amor.<sup>53</sup>

Para Plutarco, por sua vez:

<sup>51</sup> HAWASS, Zahi. Cleopatra: Queen of Magic. **Horus**: the Inflight Magazine of Egypt, Jan/Fab, 2006, p. 20. No original: "Perhaps the most famous Egyptian of all time is Cleopatra VII, the last queen of Egypt. When I was a boy, my dear friend Kamal El-Mallakh, discoverer of the solar boat at Giza, brought Elizabeth Taylor with him to see the pyramids. Taylor brought Cleopatra to life on screen in Hollywood and when I met this puzzling actress, I could see in her eyes the charm of this charismatic queen". Todas as traduções são de responsabilidade da autora.

<sup>52</sup> Conforme já mencionado na introdução, um dos relatos mais importantes utilizados por Plutarco foi do tutor de Cleópatra, Olímpio. No entanto, este relato, tal como outros contemporâneos à rainha, foram perdidos.

<sup>53</sup> DION CASSIO. **Roman History**. Livro XLII, capítulo 34. Loeb Classical Library, 1916. p. 04. No original: "For she was a woman of surpassing beauty, and at that time, when she was in the prime of her youth, she was most striking; she also possessed a most charming voice and a knowledge of how to make herself agreeable to every one. Being brilliant to look upon and to listen to, with the power to subjugate every one, even a love-sated man"

Sua beleza, como já foi dito, não era totalmente incomparável, nem como para atacar aqueles que a viam, mas conversar com ela tinha um charme irresistível, e sua presença, juntamente com o poder de persuasão de seu discurso e o caráter que foi de alguma forma difusa sobre seu comportamento para com os outros, tinha algo estimulante sobre isso. Havia doçura também no tom de sua voz; e sua língua, como um instrumento de muitas cordas, ela poderia facilmente virar para qualquer língua que quisesse.<sup>54</sup>

Podemos perceber, ao analisarmos estes estratos, que mesmo durante a antiguidade, os discursos que se tinham acerca da rainha egípcia eram múltiplos. O historiador Apiano, no século II, escreveu em seu *The Civil Wars*, que ao buscar relatos acerca de Cleópatra, utilizou apenas relatos “os quais têm maior potencial de causar assombro ou para confirmar o que já se diz sobre a rainha”<sup>55</sup>.

Curiosamente, “*Cleópatra VII é a rainha mais adotada [como símbolo] no Egito moderno. Seu nome adorna as mais populares marcas (...). Ela também é retratada, apropriadamente devido à sua política, como uma rainha egípcia e é mantida como uma figura nacional*”<sup>56</sup>. Esta ideia, proposta por Sally-Ann Ashton, se contraposta à citação anterior de Zahi Hawass, demonstra a coexistência entre o papel de Cleópatra como rainha egípcia e sua imagem europeizada.

A nosso ver, a imagem da rainha egípcia em nossa contemporaneidade carrega um pouco de cada um dos discursos produzidos sobre ela ao longo dos séculos. A busca da historiografia por uma Cleópatra *real* é, na verdade, a busca por um discurso inicial – que nos é desconhecido – e, neste sentido, torna toda apropriação da rainha uma forma de interpretação de sua história. Lucy Hughes-Hallett nos explica que:

Já houve muitas Cleópatras. Provavelmente, haverá muitas mais. As diferentes formas que a rainha do Egito até hoje assumiu ainda estão longe de esgotar seu potencial para a metamorfose. Na massa de anedotas e imagens que formam a sua

<sup>54</sup> PLUTARCO. **Parallel Lives: Life of Antony**. Livro XXVII, capítulo 2. Loeb Classical Library, 1916. p. 2-3. No original: “For her beauty, as we are told, was in itself not altogether incomparable, nor such as to strike those who saw her; but converse with her had an irresistible charm, and her presence, combined with the persuasiveness of her discourse and the character which was somehow diffused about her behaviour towards others, had something stimulating about it. There was sweetness also in the tones of her voice; and her tongue, like an instrument of many strings, she could readily turn to whatever language she pleased...”

<sup>55</sup> APIANO. **The Civil Wars**. Livro IV, capítulo 59. Loeb Classical Library, 1913. p. 241. No original: “which have a greater potential to cause astonishment or to confirm what was already said about the Queen”.

<sup>56</sup> ASHTON, Sally-Ann. **Cleopatra and Egypt**. Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2008. p.55. No original: “Cleopatra VII is adopted by Queen [as a symbol] in modern Egypt. Her name adorns the most popular brands (...). She is also portrayed appropriately due to their politics as an Egyptian queen and is maintained as a national figure”. Todas as traduções são de responsabilidade da autora.

lenda, é possível rastrear os contornos de incontáveis Cleópatras mais – Cleópatras ainda não escritas, não pintadas, não filmadas.<sup>57</sup>

Ao compreendermos que os discursos produzidos na antiguidade, ao serem trazidos para nossa contemporaneidade, destacam novas formas de usos políticos, econômicos, culturais e sociais para o passado, cria-se a necessidade de nos atentarmos com maior cuidado para as reproduções destes discursos. No que se tange aos discursos referentes à rainha egípcia na contemporaneidade, conforme já mencionamos, podemos perceber seus impactos no cinema, na literatura, no teatro, nas artes, etc.

Nesta monografia, conforme já mencionamos, objetivamos analisar diversos aspectos da imagem de Cleópatra VII, a partir da contemporaneidade, nos utilizando do cinema, por meio do filme *Cleópatra*, de Joseph Leo Mankiewicz, de 1963. Para tanto, nos debruçamos inicialmente nos referenciais teóricos de Usos do Passado, com o intuito de compreendermos as relações entre o mundo antigo – o Egito - e o mundo moderno – o qual o filme foi produzido -, a partir dos discursos produzidos na antiguidade (por meio das leituras de Plutarco, Estrabão, Dion Cassio, entre outros autores) e suas apropriações em nossa contemporaneidade (por meio do cinema, do teatro, da literatura, etc.). Também nos debruçamos sobre os estudos de Orientalismo, partindo da necessidade de entendermos como se dá a relação entre Ocidente e Oriente e a construção de uma imagem de um Oriente místico e misterioso, de onde nos surge a figura de uma rainha egípcia exótica e sedutora, tal qual a terra de onde ela é oriunda. Por fim, nos pautamos nos estudos de Egiptomania, com o intuito de compreendermos as apropriações do Egito Antigo em nossa contemporaneidade, buscando compreender como a imagem da rainha egípcia é vista por nossa sociedade.

Partindo destas análises, no capítulo seguinte nos aprofundaremos nas questões relativas ao filme, a partir das análises de História e Cinema, buscando compreender as apropriações da antiguidade no cinema, bem como o papel da mulher e dos personagens históricos no meio cinematográfico.

---

<sup>57</sup> HUGHES-HALLET, Lucy. *Op.cit.* p.423.

## 2. A HISTÓRIA VAI AO CINEMA: O EGITO ANTIGO NO CINEMA.

*Entre cinema e História, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos estes pontos o cinema intervém. Marc Ferro*<sup>58</sup>

A relação história-cinema vem sendo trabalhada por diversos pesquisadores ao longo dos séculos XX e XXI. Para Marc Ferro, o cinema só foi, de fato, considerado documentação histórica a partir da década de 1970<sup>59</sup>. Suas próprias pesquisas nos campos de história e cinema foram fundamentais para a aceitação dos filmes como documentação – e não apenas produção – histórica. Em sua obra, *Cinema e História*, Ferro nos explica que um filme, principalmente aqueles produzidos nos Estados Unidos, apresentam em suas narrativas, as visões históricas pertinentes ao seu período de produção<sup>60</sup>. Para o autor, portanto, o cinema nos apresenta um reflexo de sua história contemporânea, bem como uma visão histórica acerca dos acontecimentos do passado. Consideramos, neste sentido, que “um filme histórico ou, mais geralmente, o de História, constitui somente a transcrição fílmica de uma visão da História que foi concebida por outros”<sup>61</sup>. Neste capítulo, pretendemos trabalhar os diversos aspectos das relações entre o cinema e a História, perpassando temáticas como a antiguidade no cinema, o gênero épico e a representação das mulheres no meio cinematográfico, por exemplo. Para tanto, inicialmente, situaremos nossa documentação – o filme *Cleópatra*, de 1963 – e o posicionaremos em relação ao cinema e a história.

Após uma breve explicação acerca do posicionamento histórico do cinema, a partir da obra de Marc Ferro, faz-se necessário também compreender os múltiplos significados que são atribuídos ao cinema em nossa sociedade. Neste sentido, nos utilizaremos das pesquisas de Cristina Meneguello, que em sua obra, *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50*, trata de assuntos como a constituição dos clichês históricos pelo cinema hollywoodiano e a formação do *star system* de Hollywood, por meio dos filmes e estrelas de cinema que fizeram muito sucesso a partir das décadas de 1920 e 1930. Um fator importante abordado pela autora é o de que as produções cinematográficas de Hollywood tem um papel transformador na sociedade, no sentido de que o filme compartilha com o

<sup>58</sup> FERRO, Marc. **Coordenadas para uma pesquisa**. In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 15.

<sup>59</sup> FERRO, Marc. **Coordenadas...** *op. cit.* p. 29.

<sup>60</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 189.

<sup>61</sup> FERRO, Marc. **Cinema...** *op. cit.* p. 184.

espectador os valores morais, a moda, as composições pessoais e, até mesmo, os modelos de relacionamentos afetivos vigentes naquela época. Neste sentido, compreendemos que o filme aqui analisado assume este papel transformador, a partir do momento que compartilha com os espectadores, em sua contemporaneidade, os ideais e as compreensões de mundo – sociais, políticas ou intelectuais - daqueles que o produziram, principalmente por tratar-se de um filme com um enredo acerca da Antiguidade, que se utiliza de argumentos do passado para construir sua narrativa.

A Antiguidade esteve muito presente no meio cinematográfico, principalmente até a primeira metade do século XX. *Cleópatra* foi um dos muitos filmes produzidos entre as décadas de 1930 e 1960 com a temática em seus enredos. Para o pesquisador Ademir Luiz da Silva, no contexto estadunidense, os filmes com enredos históricos eram importantes já que facilitavam a compreensão do conteúdo histórico pelo grande público.

Apesar dos limites, produção audiovisual, seja cinematográfica ou televisiva, é um importante elemento de difusão da história. É por meio dessas imagens que o público leigo constrói sua visão de como era a Roma de Julio César, o Egito dos faraós ou uma cidade medieval.<sup>62</sup>

O filme de Mankiewicz começou a ser rodado em 1960, sendo lançado somente em 1963. Nesta época, o cinema americano passava por uma terrível crise, iniciada com a criação da televisão no começo dos anos de 1950. A difusão do novo tipo de entretenimento tirou grande parte de seu público.

A atmosfera política interna, marcada pela desconfiança e pela delação quase não se modifica. A partir do primeiro mandato de Eisenhower, a comissão McCarthy assiste ao declínio de sua influência, mas o mal está feito: um grande número de criadores e atores estão afastados por muito tempo. Os outros preferem ser prudentes. A essa crise moral acrescenta-se a da adaptação ao cinemascope e a cor, maciçamente desenvolvidos para recuperar terreno diante da televisão que nasce.<sup>63</sup>

O grande público preferia ficar confortavelmente em suas casas a se deslocarem para as salas de cinemas. Para evitar debates políticos, os grandes estúdios de Hollywood decidiram investir em filmes históricos, especialmente aqueles de gênero épico, como uma

---

<sup>62</sup> SILVA, Ademir Luiz. **Rainha Cleópatra: História e Mito pela cinematografia contemporânea.** In: Caderno Discente do Instituto Superior de Educação, Ano 2, n. 2, Goiânia, 2008. p. 159.

<sup>63</sup> PAPAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood.** São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 24.



refilmagem do já aclamado *Ben-Hur* e o *Spartacus*, de Stanley Kubrick. É neste contexto que o filme *Cleópatra* é produzido.

## 2.1 O ENCONTRO ENTRE A ANTIGUIDADE E O CINEMA

Ao considerarmos o filme *Cleópatra* como uma produção hollywoodiana sobre antiguidade, nos deparamos com questões como os Usos do Passado e as relações entre o cinema e a antiguidade. Neste sentido, as pesquisas da autora britânica Maria Wyke são de fundamental importância para a compreensão dos usos da antiguidade no cinema. Wyke propõe uma forma de interação nova entre o historiador e o filme. Para a autora, os pesquisadores de História Antiga têm um preconceito para com o cinema, levando em consideração que este é um meio de comunicação contemporâneo e, neste sentido, não teria relação com os estudos de antiguidade. Contudo, a autora nos demonstra que o cinema pode ter grande utilidade nas pesquisas relacionadas à antiguidade, principalmente naquelas relacionadas aos usos do passado. Em seu trabalho *Projecting the past – Ancient Rome and History*, Wyke detém-se às análises do gênero épico do cinema, que aborda a história romana, destacando a importância que este tipo de filme possui em relação ao estudo da história, em especial como fonte histórica. Neste sentido, a fonte analisada por esta pesquisa enquadra-se nas propostas de Wyke, quando afirma que o cinema seria uma forma do historiador se aproximar não só com o período reproduzido no filme – neste caso, a antiguidade – bem como com o período de reprodução do filme, a contemporaneidade.

A historiadora Raquel dos Santos Funari, conforme já comentamos, em seu livro, *O Príncipe do Egito: um filme e suas releituras em sala de aula*, trabalha alguns aspectos da representação da antiguidade no cinema, por meio da análise do filme “O Príncipe do Egito”<sup>64</sup>. Para a autora, o cinema é uma forma de representação social, demonstrando à sociedade seus próprios reflexos. Funari argumenta que os espectadores são fundamentais na construção narrativa do filme, isto porque “os espectadores não são um banco que recebe de forma passiva os valores da mídia. Suas experiências, valores, referências e interesses interpretam e interagem com o filme”<sup>65</sup>. Ou seja, “o espectador não vê o que o diretor quer que ele veja, mas recompõe as imagens ao seu modo”<sup>66</sup>. Assim, compreendemos que os

---

<sup>64</sup> Filme estadunidense, de 1998, dirigido por Steve Hickner, Simon Wells e Brenda Chapman, com roteiro de Philip LaZebnik. Foi produzido pela DreamWorks Animation. Mais informações em: <http://www.imdb.com/title/tt0120794/>. Acesso em 22 de abril de 2014.

<sup>65</sup> FUNARI, Raquel dos Santos. *op. cit.* p. 32.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 32.

espectadores buscam nos filmes, elementos de identificação, de modo que possam projetar seus sentimentos naquela narrativa. Desta forma, compreende-se que o cinema tem sempre como elemento central a sedução do espectador.

Ainda em relação à representação da antiguidade no cinema, Funari discute uma questão de fundamental importância em nosso trabalho: a construção dos personagens históricos no cinema. Para a autora, a construção dos personagens é a característica mais importante para o sucesso de um filme épico<sup>67</sup>. Funari nos explica que uma narrativa cinematográfica de sucesso deve conter em sua história uma “Jornada do Herói”, que exerce fascínio e joga com o inconsciente do público do cinema<sup>68</sup>.

O herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho, local novo que passa a ser a arena de seu conflito com um adversário. O herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, do sofrimento para a satisfação. Essas jornadas emocionais prendem uma plateia de cinema e fazem com que as pessoas queiram acompanhar a narrativa<sup>69</sup>.

A pesquisa de Funari, portanto, nos inspira a buscar uma análise mais aprofundada da construção de personagens e da sua caracterização em filmes relacionados à Antiguidade e ao gênero épico, procurando formas de sintetizar nos enredos fílmicos as jornadas dos heróis representados nas telas de cinema. A “jornada do herói” sugerida por Funari torna-se, portanto, um ponto fundamental na compreensão dos filmes históricos, no sentido de que as narrativas passam a ser construídas de acordo com a transformação deste herói. Seguindo esta premissa podemos considerar a “Cleópatra-Elizabeth Taylor” como uma heroína na narrativa fílmica de Mankiewicz, ao compreendermos que, a maior parte das vezes, no cinema, o herói é a pessoa mais ativa do roteiro e aquele no qual se realiza toda ação decisiva da narrativa cinematográfica<sup>70</sup>. Contudo, é necessário olhar com atenção para a construção narrativa destas “jornadas” nos filmes históricos, já que seus enredos e roteiros são produzidos a partir de olhares contemporâneos acerca de fatos históricos. No caso de filmes relacionados à antiguidade, ainda, é necessário lembrar-se das apropriações históricas feitas pela contemporaneidade, a partir dos Usos do Passado. Para compreendermos melhor as relações

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 44.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> *Idem.*

entre a antiguidade e o cinema, nos aprofundaremos também no gênero épico, inserido no cinema, a seguir.

## 2.2 O GÊNERO ÉPICO NO CINEMA

Nos estudos clássicos, o gênero épico é referido ao gênero da literatura constituído por poemas narrativos ou pequenos episódios narrados dentro de uma obra literária mais longa. Este gênero literário era muito comum na Grécia e em Roma, durante a Antiguidade e, obras como *Ilíada*, *Odisséia* de Homero e *Eneida* de Virgílio o representam. Desde a antiguidade, estas obras eram representadas em teatros e, com o passar dos séculos, esta tradição se manteve. No século XVII, o dramaturgo inglês William Shakespeare adaptou a obra de Plutarco para a tragédia teatral *Antonio e Cleópatra*. Com a modernidade, no entanto, a tradição de representação teatral dos épicos clássicos chegou ao cinema e, no meio cinematográfico, atingiu novas perspectivas. Para os autores Fernando Mascarello e Mauro Baptista, em seu livro *Cinema Mundial Contemporâneo*, épico, no sentido cinematográfico, pode ser considerado um gênero que retrata contos ou relatos de grandes heróis, na qual a história toda é centralizada e se baseia em apenas um personagem principal ou em um povo<sup>71</sup>. Temos como exemplo de grandes épicos do cinema filmes como *Ben-Hur* e *Quo Vadis*. Os autores também nos explicam que o épico é um gênero de proporções grandiosas em suas produções, cujos filmes mostram uma interpretação cinematográfica do passado. Neste sentido, filmes épicos geralmente remetem a grandes produções e abordam temas relativos à antiguidade<sup>72</sup>.

Ao analisarmos o enredo do filme *Cleópatra*, nos deparamos com um conteúdo histórico, relacionado com a literatura, – a partir da obra já mencionada de Shakespeare -que aborda os povos egípcios e romanos e tem como objeto central em sua narrativa uma única personagem: a rainha egípcia Cleópatra VII. Segundo o site IMDb, o filme de Mankiewicz foi o mais caro da história e é considerado o épico mais famoso de todos os tempos<sup>73</sup>.

A historiadora britânica Joanna Paul publicou recentemente um livro intitulado *Film and the classical epic tradition*, na qual aborda as adaptações de grandes épicos literários para o cinema e a construção desse gênero cinematográfico. Paul afirma, em sua pesquisa, que o

<sup>71</sup> MASCARELLO, Fernando e BAPTISTA, Mauro. **Cinema Mundial Contemporâneo**. São Paulo: Papirus, 2008, p. 314.

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 317.

<sup>73</sup> Para mais informações, ver o site do IMDb < <http://www.imdb.com/title/tt0056937/>>. Acesso em 22 de abril de 2014.

gênero épico no cinema pode ser considerado contemporâneo com a própria criação do cinema, embora inicialmente este gênero se restringisse às produções francesas e italianas, demorando um pouco para alcançar níveis mundiais, ao chegar a Hollywood<sup>74</sup>. Quando isso ocorreu, o cinema épico conquistou o público por meio de produções milionárias e roteiros adaptados, conforme nos explica Derek Elley em seu livro *The epic film: myth and history*, ao afirmar que “o gênero épico viu – e tem visto – alguns dos maiores produtores e roteiristas do cinema trabalhando e gastando seus anos de formação para dedicar-se aos filmes históricos”<sup>75</sup>. Embora, com a chegada dos épicos às indústrias cinematográficas hollywoodianas, estes filmes tenham sido muito populares, é preciso lembrar que “o épico, como gênero cinematográfico parece particularmente suscetível a variáveis sortes em sua popularidade e prestígio”<sup>76</sup>. Afinal, como nos explica o historiador norte americano Jon Solomon, em seu livro *Ancient world in the cinema*, somente entre 1908 e 1914, em Hollywood, foram produzidos mais de 130 épicos relacionados à antiguidade mitológica, histórica e bíblica<sup>77</sup>. Joanna Paul explica que “um gênero com uma história tão longa também deve, com o tempo, lidar com a aceitação (ou rejeição) de novos modelos incorporados à tradição anterior”<sup>78</sup>.

Compreendemos, deste modo, que o gênero épico no meio cinematográfico – tal como quaisquer outros gêneros no cinema – apresenta inconstâncias nas aceitações do público-expectador. A partir desta volubilidade, o filme “Cleópatra”, de 1963, aqui analisado, é considerado por muitos pesquisadores como a demonstração do fracasso do gênero épico no cinema. A autora britânica Maria Wyke, em seu livro *Projecting The Past – Ancient Rome and History*, nos explica que apesar do sucesso conferido à Cleópatra de Elizabeth Taylor, o filme, no geral, não rendeu as mesmas glórias: “O filme de Mankiewicz foi marcado como aquele que inaugurou o fim do gênero épico histórico de Hollywood”<sup>79</sup>. Embora Wyke nos explique que, no meio cinematográfico, o filme de Mankiewicz foi visto como aquele que colocaria um fim no gênero épico no cinema, a autora também afirma que o cinema da primeira metade do século XX foi um veículo de informações importante na sociedade,

<sup>74</sup> PAUL, Joanna. **Film and the classical epic tradition**. Inglaterra: Oxford University Press, MPG Books, 2013. P. 136.

<sup>75</sup> ELLEY, Derek. **The epic film: myth and history**. Inglaterra: Routledge library editions – Cinema in London. 1984. P. 36. Todas as traduções são de responsabilidade da autora. No original: “the epic genre saw - and have seen - some of the biggest producers and writers of the film working and spending their formative years to devote himself to historical films”.

<sup>76</sup> PAUL, Joanna. *Op.cit.* p. 135. No original: “Epic as genre film appears to particularly susceptible to variables fortunes in its popularity and prestige”.

<sup>77</sup> SOLOMON, Jon. **The Ancient World in the Cinema**. Estados Unidos: Yale University Press, 2001, 364 páginas. P. 136.

<sup>78</sup> PAUL, Joanna. *Op. cit.* p. 135. No original: “a genre with such a long history also should, with time, dealing with the acceptance (or rejection) of new models incorporating the earlier tradition”.

<sup>79</sup> WYKE, Maria. **Projecting the past – Ancient Rome and History**. Routledge, Londres, 1997. p. 114.

carregando discursos políticos e sociais de suas épocas<sup>80</sup>. Além disso, Wyke ainda nos explica que esta “onda” de filmes épicos entre 1915 e 1960 foi “crucial para a formação e ampla disseminação de uma consciência histórica”<sup>81</sup> para o público do cinema.

Da mesma maneira que Wyke, Joanna Paul nos explica que as produções épicas no cinema podem ser consideradas como um dos pilares ao longo das décadas, ao “dedicar especial energia para a produção de filmes com temas relativos à antiguidade mitológica, histórica e bíblica”<sup>82</sup>. A autora ainda nos explica que “na verdade, uma série de filmes que adaptam os épicos antigos para as telas de cinema exibem uma mesma consciência de uma tradição épica, isto é, o papel dos poetas épicos na formação das narrativas mantém-se e os conceitos de glória e fama são concedidos aos personagens”<sup>83</sup>. A partir desta análise, compreendemos que é por meio do gênero épico que o cinema e antiguidade se encontram.

Isto posto, a seguir nos debruçaremos no personagem principal do filme: a rainha egípcia Cleópatra. Para tanto, nos próximos itens trabalharemos com questões relacionadas com as construções de personagens no cinema e relações de gênero, especialmente aquelas relacionadas às mulheres.

### 2.3 A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

São inegáveis os avanços relacionados às pesquisas de gênero em relação à História, atualmente. Contudo, é de senso comum à predominância normativa masculina na historiografia tradicional, isto porque, na maioria dos casos – e aqui, principalmente relacionando-se a história antiga – os relatos históricos são escritos por homens e para homens. É evidente que o olhar masculino sob as fontes históricas acaba, muitas vezes, silenciando as vozes femininas. Para Michelle Perrot, em seu livro *As mulheres ou os Silêncios da História*, “as mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar”<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> WYKE, Maria. Op. cit. pp. 2-3.

<sup>81</sup> WYKE, Maria. Op. cit. p. 3. No original: “cinema has been crucial to the formation and wide dissemination of an historical consciousness [...]”

<sup>82</sup> PAUL, Joanna. Op. cit. p. 136. No original: “some periods devoting particular energy to ancient mythological, historical and biblical films.”

<sup>83</sup> PAUL, Joanna. Op. cit. p. 67. No original: “Indeed, a number of films which adapt ancient epics to the movie screens exhibiting one same consciousness of an epic tradition, that is, the role of the epic poets in the formation of the narrative is maintained and the concepts of glory and fame are granted to the characters”

<sup>84</sup> PERROT, Michelle. *As mulheres ou os Silêncios da História*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 11.

Dentro da historiografia voltada para a antiguidade, segundo Pedro Paulo Abreu Funari, no livro *Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de Gênero e Representações do Feminino*, há uma longa tradição de exclusão historiográfica, no sentido de que, os discursos que são comumente estudados e chegam até nós não abrangem todos os antigos, embora, em sua teoria, sejam discursos homogêneos<sup>85</sup>. No que se refere a essa construção historiográfica, segundo Funari, as “pessoas comuns” a qual a historiografia se refere, na verdade se refere a uma elite masculina, que exclui majoritariamente as mulheres. Neste sentido, ao trabalharmos com uma documentação que aborda essencialmente uma figura feminina, temos que ter o cuidado de compreender os olhares masculinos sobre ela impostos.

A antiguidade na historiografia é, seguindo esta premissa, um produto do olhar masculino e ao chegar ao cinema, portanto, carrega consigo este olhar. Compreendemos, desta forma, que “o cinema, como todos os demais produtos culturais de nossa sociedade de matriz patriarcal, tiveram e têm a marca dos homens, da visão masculina do mundo”<sup>86</sup>. Ao trabalharmos com um filme que aborda a antiguidade e um personagem feminino ao mesmo tempo, temos que compreender, principalmente, as imposições masculinas em sua narrativa e na construção de sua personagem. Além disso, é importante ressaltar (conforme já mencionamos em itens anteriores) que o cinema com temáticas relativas à Antiguidade apresenta características de usos do passado, isto é, faz apropriações de sua contemporaneidade na trama da história.

No caso dos filmes relacionados às mulheres também se mantém essa relação de imposição masculina na construção dos personagens. Portanto, ao nos depararmos com uma personagem feminina no cinema, a analisamos, sobretudo, a partir da pesquisa da historiadora feminista Elizabeth Ann Kaplan, que trabalha, desde a década de 1970, com as mulheres e o cinema – seja nas representações femininas nos filmes, como nas mulheres diretoras e atrizes. Ann Kaplan é referência mundial em pesquisas relacionadas aos estudos de gênero e cinema por ser uma das fundadoras do conceito de abordagem feminista nas críticas cinematográficas. Junto com outras pesquisadoras, como Laura Mulvey e Mary Ann Donn, criou uma nova perspectiva para avaliar o cinema clássico narrativo das décadas de 1940 e 1950, principalmente, e refletir acerca do papel das mulheres nestes filmes. Em seu livro, *A mulher e o cinema – os dois lados da câmera*, Kaplan desenvolve uma teoria de que a produção

---

<sup>85</sup> FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson. **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: Relações de Gênero e Representações do Feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 24

<sup>86</sup> BIASOLI, Vitor. **Prefácio**. In: TONETTO, Maria Cristina (org). **O olhar feminino no cinema**. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011. p. 08.

cinematográfica clássica hollywoodiana apresenta a dominação do olhar masculino e, neste sentido, é quase sempre moldado para ter representações femininas eróticas e explicitamente sexuais<sup>87</sup>. Segundo Ann Kaplan, os papéis femininos no cinema são justificados, entre outros aspectos, por Freud e os conceitos de *voyeurismo* e *fetichismo*, no sentido de que os mecanismos utilizados para representar a mulher cinematograficamente estão relacionados com as construções inconscientes do espectador, em sua maioria, masculino. Para a autora, o cinema hollywoodiano, geralmente, constrói personagens baseados no patriarcalismo tradicional e, neste sentido, a imagem das mulheres nas telas são sexualizadas, independente do que estas mulheres estejam fazendo ou em quais enredos elas estejam envolvidas<sup>88</sup>. Uma questão levantada pela autora – e que é de fundamental importância em nossa pesquisa – é a relação da sexualidade feminina e o cinema. Para Kaplan, as abordagens das mulheres cinematográficas estão intrínsecas a uma resistência da cultura patriarcal, nas quais as mulheres são privadas de sua liberdade sexual e, quase sempre, são super sexualizadas pelas câmeras.

No Brasil, as pesquisas relacionadas às mulheres e ao cinema veem crescendo muito nos últimos anos. Uma das pesquisadoras de maior destaque neste tema atualmente é a historiadora e jornalista Maria Cristina Tonnetto, que trabalha com as relações entre o Cinema e a História, bem como a representação do feminino no cinema a partir de diversos vieses, como a compreensão histórico-social dos contextos fílmicos e as ideologias adotadas para as representações femininas cinematográficas. Para a historiadora, foi o *star system* que ampliou o papel das mulheres nas telas de cinema<sup>89</sup>. Os primeiros surgimentos deste novo perfil de atriz – que tinha voz, embora, muitas vezes estas vozes fossem dos roteiristas e diretores – foram associados, principalmente, a necessidade do surgimento de divas para a Sétima Arte. Para Kaplan:

Estas atrizes modificaram a representação na narrativa cinematográfica. Até a década de 40, a maioria dos papéis femininos se resumia à mocinha virginal, à dona de casa, à mãe dedicada, à esposa encantadora. Representações que não fugiam do olhar da sociedade sobre o sexo feminino, ou seja, mulheres sem sexualidade, sem espaço nas frentes de trabalho, na política e demais campos destinados ao sexo masculino.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema – os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995. p. 23.

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 22.

Contudo, a partir da década de 1940 – e mais precisamente, a partir da década de 1950, com o surgimento e expansão da televisão – o meio cinematográfico tem a necessidade de buscar novas formas de atingir o público. É neste momento que, para Tonneto, abre-se espaço para a mulher desinibida, com *sex-appeal* e aparência provocante<sup>91</sup>. A autora nos explica que “o erotismo foi a fórmula encontrada pelos diretores para colocar no écran as mulheres sem o apelo virginal”<sup>92</sup>. Tonneto ainda nos explica que foi a partir do cinema *noir* que as estrelas hollywoodianas são completamente erotizadas e que:

Neste período, a atração sexual será trabalhada em todos os sentidos e partes do corpo, dando destaque para o rosto das atrizes e para o feminino. Aparece a figura nova da *good-bad girl*, a mulher com ar de *vamp* mas coração terno, sedutora mas não perversa.<sup>93</sup>

Esta erotização da mulher está relacionada, sobretudo, com a necessidade da indústria cinematográfica para conquistar o público e os manter fiel por meio da imagem, da fantasia e dos personagens, conforme nos explica Ann Kaplan. A autora afirma que o cinema contemporâneo, após a década de 1960, apresenta uma representação explícita da sexualidade feminina, embora conflite constantemente entre os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal e os movimentos de liberação feminina que encorajaram as mulheres a tomarem posse de sua própria sexualidade<sup>94</sup>.

Em Hollywood, no entanto, segundo Kaplan, é a “ideia expressa de que todas as mulheres anseiam o tempo todo pelo sexo oposto”<sup>95</sup> que mantém o normativismo patriarcal exposto no meio cinematográfico. Isto é, partindo de um pressuposto de que toda mulher é extremamente sexualizada e anseia pela dominação masculina, a indústria cinematográfica se utiliza deste tipo de argumentação para veicular seus filmes. Neste contexto, compreende-se que existe no cinema uma necessidade de utilizar o falo como principal arma para a dominação feminina em seus enredos. É desta forma, portanto, que se cria uma personagem feminina hollywoodiana de sucesso. Tonneto explica que, “para ser Deusa, é necessário

---

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>92</sup> *Idem.* p. 23.

<sup>93</sup> *Idem.* p. 23.

<sup>94</sup> KAPLAN, E. Ann. Op. cit. p. 23.

<sup>95</sup> *Idem.*



dividir a cena com um protagonista, de preferência alguém que instigasse o público. Sem o personagem masculino não há a *femme fatale*”<sup>96</sup>

Ao compreendermos a importância do personagem feminino no cinema, nos deparamos agora com a necessidade de compreender o processo de construção de personagens no cinema. No próximo item, portanto, nos deteremos na análise da construção da personagem Cleópatra, a partir do viés dos personagens históricos.

## 2.4 A RAINHA CLEÓPATRA NO CINEMA.

Ao trabalharmos com o cinema, uma questão importante é acerca da construção dos personagens. No entanto, tratando-se de personagens históricos, torna-se fundamental compreender as relações entre o personagem histórico criado e aquele que, de fato, existiu. No caso da rainha egípcia Cleópatra VII, é necessário lembrarmos que todos os relatos sobre ela que chegaram até nós derivam de escritos clássicos, em sua maioria provenientes de não egípcios que tinham interesses políticos divergentes do Egito. Ao lermos as obras de Plutarco, Suetônio e Dion Cássio, nos deparemos com suas impressões acerca da rainha egípcia, bem como com as impressões que eles gostariam de passar a seus contemporâneos. Neste sentido, temos que ter certa cautela ao analisar os aspectos derivados destes relatos. Contudo, por se tratarem das principais documentações escritas disponíveis sobre Cleópatra, são por meio delas que as personagens cinematográficas da rainha egípcia foram construídas e chegaram até nós.

A história de Cleópatra tem sido contada e recontada há mais de dois mil anos, o que, provavelmente, cria uma distinção entre a verdade atestada<sup>97</sup> e as lendas e distorções provocadas pelo tempo. Para a pesquisadora Lucy Hughes-Hallett, em seu livro *Cleópatra, histórias, sonhos e distorções*, “mesmo durante o período em que viveu ela foi, e várias vezes, reinventada”<sup>98</sup>. Isso porque a história de Cleópatra se mistura nas histórias do Egito e de Roma. Sally-Ann Ashton, em seu livro *Cleopatra and Egypt*, explica que “não é fácil retirar a rainha Cleópatra do contexto histórico romano”<sup>99</sup>. Desta forma, ao nos debruçarmos sobre a Cleópatra de Elizabeth Taylor, no filme de 1963, estamos analisando uma personagem criada

<sup>96</sup> TONNETO, Maria Cristina. Op. cit.. p. 26.

<sup>97</sup> No subitem 1.3.1, trabalhamos com as questões relacionadas à busca pela verdade histórica da Cleópatra e suas interpretações.

<sup>98</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. **Cleópatra, histórias, sonhos e distorções**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005. p. 31.

<sup>99</sup> ASHTON, Sally-Ann. **Cleopatra and Egypt**. Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2008. p. 15. No original: “it is not easy to extract Cleopatra from a Roman historical context”.

a partir de outras personagens e, não necessariamente, conhecendo as possibilidades de uma Cleópatra “real”. Devemos ter em mente, sobretudo, que:

Cada imagem de Cleópatra (como peças de cerâmica do arqueólogo) fornece pistas sobre a natureza da cultura que a produziu, particularmente em relação a suas concepções sobre sexo, os seus preconceitos raciais, suas neuroses e suas fantasias.

100

Assim, o cinema nos apresenta uma imagem da rainha egípcia criada por nossa contemporaneidade e, no caso do *Cleópatra* de Mankiewicz, uma imagem específica acerca da sociedade estadunidense da década de 1960. Neste sentido, Lucy Hughes-Hallett nos explica que:

Cleópatras (como Satãs, como Cristos, como as imagens de qualquer personagem frequentemente representado por longos períodos de tempo) são sempre recriadas pelos indivíduos que as imaginam e pelas sociedades em que essas pessoas vivem.

101

Conforme já mencionamos anteriormente no item 2.1, nós compreendemos aqui que a construção de personagens cinematográficos se encaixa no modelo da Jornada do Herói, ou seja, é o personagem principal – o herói – que movimenta o filme. No caso do filme aqui trabalhado – *Cleópatra* – temos como heroína do filme a personagem homônima ao título, a rainha egípcia Cleópatra. É a partir de sua figura, portanto, que a narrativa se desenvolve, é a partir dos reflexos desta personagem principal que todas as ações e desdobramentos do filme ocorrem e ganham vida no enredo cinematográfico. Este modelo de construção de personagens é baseado na obra *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, o qual foi apropriado pelo cinema a partir das adaptações para roteiristas por Christopher Vogler<sup>102</sup>. A proposta de Campbell é a de que uma narrativa sem um personagem heroico não se desenrola: o herói é necessário para a aventura e para o enredo da narrativa. Neste sentido, a autora Raquel dos Santos Funari nos explica que:

Um dos poderes mágicos do filme deve ser sua capacidade de **seduzir** cada membro da plateia para que cada um projete uma parte de seu ego no personagem que está na

<sup>100</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. Op. cit.p. 15.

<sup>101</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. Op. cit.p. 15.

<sup>102</sup> VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas místicas para contadores de histórias e roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997.

tela. A identificação deriva do fato de o herói ter objetivos, impulsos, desejos e necessidades universais.<sup>103</sup>

Primeiramente, devemos compreender que a sedução da qual Funari se refere é no sentido de atração do público pelo personagem e não em seus aspectos eróticos e sexuais. A partir deste ponto, portanto, compreendemos que a sedução necessária ao herói para a construção de seu personagem e narrativa deve estar relacionada com os aspectos psicológicos dos espectadores.

Desta forma, a questão da sedução no contexto cinematográfico é fundamental, no sentido de que o público espectador precisa de um ponto de identificação com o filme para que se prenda a trama. Conforme já explicamos nos itens anteriores, alguns aspectos desta sedução cinematográfica estão relacionados com a emoção e o desenvolvimento psicológico da trama do filme, ou seja, o personagem principal desenvolve um problema com o qual o público se identifica ou se projeta nele, criando um relacionamento entre o personagem e o espectador. Para o pesquisador Luiz Vadico, a construção de personagens históricos no cinema está relacionada, principalmente, com a “análise psicológica” do personagem, isto é, a conveniência de se retratar um personagem que se encaixe nas tendências psicológicas contemporâneas ao filme<sup>104</sup>. Para Vadico, a análise psicológica dos personagens cinematográficos se relaciona também com o contexto histórico-social de produção do filme. Neste sentido, a sedução do personagem principal se relacionará com as necessidades do público contemporâneo a ele e, para Vadico, podem se alterar de acordo com a época que o filme for assistido – ou seja, um filme produzido no contexto da Guerra do Vietnã, por exemplo, tem em seu personagem principal um significado diferente para nós do que aquele esperado/atingido na época de produção e lançamento do filme, isto porque nós reconhecemos o contexto histórico e podemos compreender a análise psicológica do personagem de uma perspectiva isolada da situação.

No caso do filme que nós analisamos aqui, no entanto, podemos considerar que parte da sedução da personagem Cleópatra de Elizabeth Taylor se encontra, provavelmente, na erotização da personagem, que está relacionada com a necessidade de os filmes hollywoodianos, no geral, servirem para reforçar padrões sociais normativos, bem como a objetificação do corpo feminino, constatando-se que o cinema continua sendo,

<sup>103</sup> FUNARI, Raquel dos Santos. Op. cit.p. 46. Grifo nosso.

<sup>104</sup> VADICO, Luiz. **Cristologia fílmica: subsídios teórico-metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV**. Revista Estudos de Religião, Ano XXII, n. 34, p. 126-144, jan/jul. 2008. p. 139.

predominantemente, uma forma de arte masculina. Se, por outro lado, se nos detivermos à análise do contexto histórico-social para a construção da personagem de Cleópatra, nos deparamos com questões como a Guerra Fria, a imposição de uma suposta soberania dos EUA, as ondas feministas e até as relações do *vanity fair* entre o presidente Kennedy e a *super star* Marilyn Monroe. Ou seja, não podemos compreender exclusivamente o contexto histórico-social de produção do filme para a construção dos personagens, como tão pouco somente as tradições cinematográficas ou as análises psicológicas dos personagens e do público. Contudo, se analisarmos todos os aspectos de forma conjunta, poderemos finalmente entender o processo de criação dos personagens históricos no cinema.

A partir destas análises relativas ao papel da mulher, da Antiguidade e da História no cinema, pudemos situar nossa documentação e compreender que o cinema não apresenta interpretações únicas e sim uma pluralidade de significados e interpretações. Dando continuidade a nossa argumentação, no próximo capítulo abordaremos questões mais específicas em relação ao filme, relacionadas à erotização e à ocidentalização da personagem Cleópatra no filme de Mankiewicz.

### 3. A SEDUÇÃO DO ORIENTE: A RAINHA EGÍPCIA E SUA REPRESENTAÇÃO OCIDENTAL.

*A mulher mais completa que já existiu, a mais feminina das mulheres, uma pessoa que estimula a imaginação, a quem os poetas nada foram capazes de acrescentar e a quem os sonhadores sempre encontram no final de seus sonhos. Théophile Gautier<sup>105</sup>*

O filme *Cleópatra*<sup>106</sup> de Joseph Leo Mankiewicz teve seu roteiro escrito por Sidney Buchman que se baseou nas obras *Antonio e Cleópatra*, de Shakespeare e *Vida e época de Cleópatra*, de Carlo Maria Franzero, que, por sua vez, foram baseados nas obras de Plutarco. O filme tem 243 minutos, foi produzido pela 20th Century Fox e as locações de filmagens foram em países como a Inglaterra, Espanha, Suíça e Itália. O filme tem sua construção narrativa dividida em dois blocos, que utilizam como marco temporal de divisão a morte do romano Júlio César – interpretado por Rex Harrison. A história do filme desenrola-se a partir da adolescência de Cleópatra – interpretada no filme por Elizabeth Taylor –, quando seu irmão Ptolomeu XIII, a expulsa do palácio e a proíbe de governar, ainda com 18 anos. Exilada de seu próprio trono, Cleópatra vai ao encontro do general romano Júlio César, em busca de ajuda para recuperar seu lugar de direito como governante do Egito. Levada escondida, enrolada em um tapete, para dentro do quarto do general, Cleópatra o suplica ajuda e este, encantado com a desenvoltura da jovem, cede aos seus pedidos. Juntos, Cleópatra e Júlio César retiram Ptolomeu XIII do trono e, a partir daí, Cleópatra assume o poder, tornando-se rainha do Egito – sendo coroada e reverenciada de joelhos por César. Juntos, o general romano e a rainha egípcia passam a viver um romance, do qual resultará um filho: Cesário. Embora Júlio César seja casado com outra mulher, em Roma, ele se casa com Cleópatra no Egito e acolhe seu filho como seu legítimo herdeiro. Esta atitude, no entanto, provoca reações negativas no senado romano, que vê em Cesário um futuro concorrente ao triunvirato romano. César volta a Roma, acolhendo um chamado do senado e Cleópatra, passando-se três anos, vai ao seu encontro, levando consigo seu filho. A chegada da rainha egípcia em Roma é grandiosa e conta com milhares de pessoas e tesouros – o que agrada a população romana, mas preocupa o senado. Em uma atitude desesperada, os senadores confabulam contra César e acabam por assassiná-lo. Cleópatra tem de fugir as pressas de volta para o Egito, ajudada por Marco

<sup>105</sup> GAUTIER, Théophile. **One of Cleopatra's nights**. Estados Unidos: Kessinger Publishing, 2004. p. 08.

<sup>106</sup> Ver ficha técnica nos anexos.

Antonio – interpretado por Richard Burton. Com o tempo, Roma tem dívidas e necessita de ajuda egípcia. Assim, Marco Antonio e Cleópatra voltam a se encontrar, no Tarso. Imediatamente Antonio se apaixona por ela e iniciam um romance. O triunviro se muda para o Egito com Cleópatra e juntos eles assumem o trono egípcio em nome de Cesário – o legítimo herdeiro. Embora sua relação seja satisfatória, o casal tem muitas brigas e Antonio acaba viajando de volta para Roma, onde se casa com a irmã de Otávio, Otávia. Cleópatra sente-se traída e sozinha. Quando ele retorna, propondo acordos de paz entre Egito e Roma, a rainha o despreza e faz exigências em benefício ao Egito, agindo como soberana e o colocando abaixo dela. Embora os dois briguem, Antonio percebe que Cleópatra age com ciúmes e por amor e consegue fazer com que ela o perdoe. Juntos, no entanto, são uma ameaça a Roma e Otávio não deixaria que a situação permanecesse dessa forma. Os romanos então se encaminham para o Accio, onde planejam uma batalha naval contra os egípcios. Com a derrota do lado egípcio, o comandante que havia em Antonio viu-se derrotado e, sob muitos aspectos, enlouqueceu. Neste ponto, culmina, ao mesmo tempo, o ápice do amor e a derrota física dos seres humanos Cleópatra e Antonio. Num primeiro momento, Antonio morre, nos braços de sua amada, e a deixa só, viúva e nas mãos de Otávio. A rainha, derrotada após a morte de seu marido, é forçada a negociar com Otávio, que promete manter seu filho Cesário vivo, caso ela vá com ele para Roma. Cleópatra não acredita no acordo proposto por Otávio e prefere privar-se da humilhação de seguir para Roma como uma derrotada e sucumbe a morte, deixando-se picar por uma víbora. Com sua morte, o filme acaba.

Este filme, de mais de quatro horas, ficou conhecido mundialmente e ainda hoje – após mais de 50 anos de seu lançamento – é considerado a maior produção cinematográfica acerca da rainha egípcia Cleópatra VII. Quando optamos por trabalhar com as representações imagéticas de Cleópatra em nossa contemporaneidade, embora tenhamos observado diversos outros filmes, o *Cleópatra* de Mankiewicz é, sem dúvida, o de maior representatividade e alcance em nossa sociedade. Além disso, percebemos que a figura da rainha egípcia é, instantaneamente, associada a personagem de Elizabeth Taylor – fato que se tornou um dos alicerces motivacionais desta pesquisa. Afinal, por que é que uma rainha egípcia que viveu há mais de dois mil anos ainda está presente no imaginário popular em nossa contemporaneidade? Por que outras rainhas egípcias como Hatshepsut<sup>107</sup>, Nefertari<sup>108</sup> e

<sup>107</sup> Rainha egípcia da XVIII dinastia do Reino Novo. Foi rainha e faraó do Egito durante 22 anos.

<sup>108</sup> Esposa do faraó Ramsés II, Nefertari foi rainha do Egito e teve diversas participações políticas e religiosas no reinado de seu marido.

Tiye<sup>109</sup> não compartilham deste sucesso? E, finalmente, por que a Cleópatra de Elizabeth Taylor tornou-se um referencial imagético e cultural no que tange ao Egito Antigo? Para tentar responder estas perguntas, dividimos nossa análise em dois pontos principais, relacionados à ocidentalização e a erotização da imagem da Cleópatra de Elizabeth Taylor, no filme de Mankiewicz.

### 3.1 OS OLHOS DO NILO – A CLEÓPATRA DE ELIZABETH TAYLOR

Em nossa análise, tivemos como base um conceito apresentado por Lucy Hughes-Hallet, em seu livro *Cleópatra, histórias, sonhos e distorções*, no qual a autora afirma que “a lenda de Cleópatra sofreu muitas metamorfoses nos dois milênios que sucederam a sua morte”<sup>110</sup>. Além disso, também nos é de grande valia nesta pesquisa, a interpretação que Gregory Balthazar faz em sua dissertação de mestrado, *A(s) Cleópatra(s) de Plutarco: As múltiplas faces da última monarca do Antigo Egito nas Vidas Paralelas*, ao afirmar que a Cleópatra vista em nossa contemporaneidade é fruto de reinterpretações e releituras de sua história, ao longo dos séculos<sup>111</sup>. De certa forma é possível afirmar que sua história foi recontada tantas vezes, em tantos lugares e por tantas pessoas diferentes, que acabou por se transformar. O que Hughes-Hallett e Balthazar querem dizer é que os relatos plutarquianos foram moldados de acordo com as convenções e padrões sociais vigentes na época em que as histórias eram narradas. Partindo desse pressuposto, ao analisarmos o filme de 1963, nós sabemos não estar nos deparando com uma reprodução da verdade histórica de Cleópatra – assim como isso não ocorreria ao debruçarmo-nos sobre as fontes escritas por Plutarco, ainda na antiguidade. Sobre a questão da verdade histórica de Cleópatra, Gregory Balthazar, ainda em sua dissertação de mestrado, trabalha com as contradições feitas pelos historiadores nesta eterna busca pela “verdadeira Cleópatra”. Para o autor, o discurso reproduzido por autores clássicos, como Plutarco e Dion Cassio, são reflexos da versão de rainha egípcia propagandeada pelo imperador romano Otávio Augusto<sup>112</sup>. Da mesma forma, Hughes-Hallet explica que, embora os escritores clássicos que remeteram a Cleópatra tivessem autonomia de escrita, todos eles deveriam, de alguma forma, fidelidade a Roma<sup>113</sup>. Gregory Balthazar também trabalha com a ambiguidade existente na figura de Cleópatra que, para ele, é

<sup>109</sup> Tiye foi esposa de Amenhotep III e mãe do faraó Akhenaton, durante a dinastia do Reino Novo.

<sup>110</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Cleópatra – história, sonhos e distorções*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 14.

<sup>111</sup> BALTHAZAR, Gregory da Silva. *A(s) Cleópatra(s) de Plutarco: as múltiplas faces da última monarca do Antigo Egito nas Vidas Paralelas*. Dissertação de mestrado – UFPR, 2013. p. 18.

<sup>112</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p. 54.

<sup>113</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p. 67.

proveniente dos próprios relatos plutarquianos, no sentido de que Plutarco, ao coletar informações, buscou conhecer a versão dos partidários de Otávio, bem como de pessoas favoráveis à rainha. Assim, essa imagem ambígua, segundo Balthazar, foi responsável por cativar o público ao longo dos séculos, ao se criar uma rainha egípcia, com fortes apelações eróticas e sexuais, mas também políticas e maternas. Desta forma, a fonte analisada, o filme “Cleópatra”, de 1963, encaixa-se nos múltiplos discursos que são sugeridos por Hughes-Hallett, e Gregory Balthazar.

Ao longo desta monografia, buscamos analisar, a partir de uma discussão imagética e fílmica de 80 estratos de cenas<sup>114</sup>, dentre vários aspectos, o caráter feminino da rainha Cleópatra interpretada por Elizabeth Taylor, compreendendo, inicialmente, que a construção da personagem de Taylor apresentasse reflexos das ondas feministas iniciadas nos Estados Unidos aproximadamente no período de produção do filme. Contudo, com o desenvolvimento de leituras e aprofundamento da análise do filme, enxergamos outros aspectos mais relevantes e palpáveis, como por exemplo, a construção das “múltiplas Cleópatras” que o discurso fílmico nos apresenta e que nos é aprofundado a partir de nossas leituras. Durante toda a narrativa do filme, é possível notar, pelo menos, três Cleópatras: a mãe, a rainha e a amante. Embora o enfoque desta monografia se dê em relação à figura da Cleópatra-amante, analisaremos, brevemente, os aspectos relacionados às figuras de mãe e rainha da Cleópatra de Elizabeth Taylor.

### **3.1.1 MÃE E RAINHA: CLEÓPATRA ENTRE O PODER E A MATERNIDADE.**

Para compreendermos as relações da rainha egípcia com a maternidade e o poder político, é necessário, inicialmente, compreender como estas questões eram relacionadas à antiguidade egípcia. No Antigo Egito, uma das regras mais respeitadas pela sociedade era a *matrilinearidade*, que é a forma social na qual a tradição sociocultural é transmitida e assegurada pela figura da mulher, conforme nos explica a autora Barbara Watterson, ao afirmar que:

(...) um rei herdava o trono através do casamento com uma herdeira da realeza, a filha mais velha da rainha; por causa disso, alguns deles casavam com todas as herdeiras, independentemente da consanguinidade. A tradição da matrilinearidade

---

<sup>114</sup> Foram feitos oitenta *screenshots* de cenas do filme. A seleção foi feita a partir do contexto narrativo e de cenas com relevância para as discussões propostas. Nos anexos encontra-se a listagem com todas as cenas analisadas.



também explica o porquê, apesar dos reis egípcios aceitarem princesas estrangeiras como esposas, princesas egípcias não serem usadas para realizar alianças políticas pelo casamento – isso servia para impedir que governantes estrangeiros reclamassem o trono egípcio.<sup>115</sup>

Conforme a autora explica, a matrilinearidade não se restringia a família real, mas se estendia a todas as famílias egípcias. Assim, a propriedade familiar, bem como o trono, seria legitimada por uma linhagem feminina, de mãe para filho, o que asseguraria à mulher a possibilidade de exercer influências fora da esfera privada. Acredita-se que essa concepção de matrilinearidade é um meio de salientar a existência de uma igualdade entre os sexos na sociedade egípcia. Entretanto, entende-se que diferentemente de outras civilizações da mesma época, as mulheres, em especial a mãe, eram honradas pela sociedade e celebradas pela arte. É necessário compreender que a sociedade do Egito antigo era altamente hierárquica e que as mulheres também eram organizadas hierarquicamente<sup>116</sup>.

A obra plutarquiana, por exemplo, apresenta a visão de uma Cleópatra que se utilizou politicamente de seus filhos, em especial o que teve com César. O menino, conhecido por Cesário, foi uma forma que a rainha egípcia encontrou de reclamar uma herança romana e, com isso, um lugar no cenário político de Roma. Embora o papel de mãe seja o menos explorado ao longo do filme, notamos algumas aparições desta Cleópatra nas cenas 25 a 27, nas quais ocorre o nascimento do filho de Cleópatra e a entrega de Cesário, seu filho, à César.

---

<sup>115</sup> WATTERSOM, Barbara. **Women in Ancient Egypt**. London: Wrens Park, 1998, p. 23-24. No original: (...) A king inherited the throne by marriage with a royal heiress, the eldest daughter of Queen; because of this, some of them married with all the heiresses, regardless of consanguinity. The tradition of matrilineality also explains why, despite the Egyptian kings accept foreign princesses as wives, Egyptian princesses were not used to make political alliances by marriage - it served to prevent foreign governments complained the Egyptian throne.

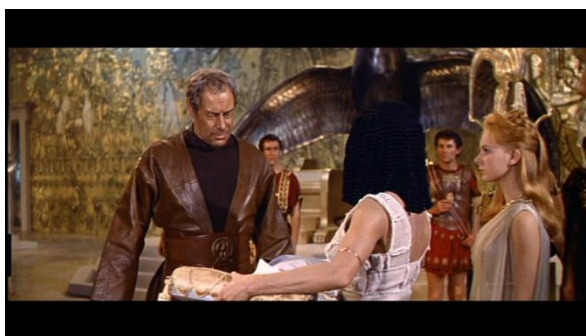
<sup>116</sup> OLIVEIRA, Haydée. **Mãe, filha, esposa, irmã: Um estudo iconográfico acerca da condição da mulher no Antigo Egito durante a XIX dinastia (1307-1196 a.C.) O caso de Deir el-Medina**. Niterói: UFF, 2005 (Tese de Doutorado), p. 120.



*Cena 25: nascimento de Cesário. Cleópatra encontra-se na cama e dá instruções para sua serva, Charmien, entregar o bebê aos pés de César após o nascimento.*

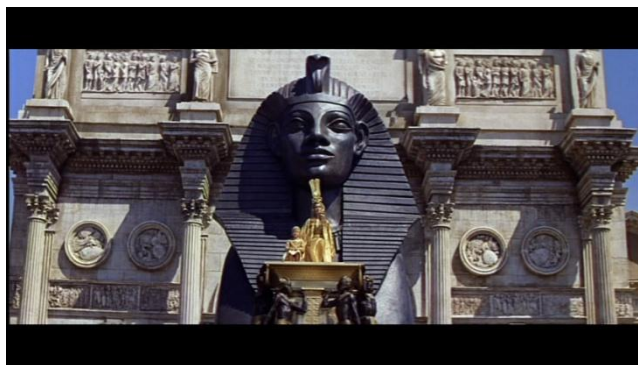


*Cena 26: Charmien leva Cesário ao encontro de seu pai, César.*



*Cena 27: César recebendo e tomando Cesário como seu filho, no Egito.*

No momento da chegada de Cleópatra em Roma, ao visitar César, também podemos perceber a presença da figura de “Cleópatra-mãe”, pelo fato de ela estar acompanhada de Cesário, conforme notamos nas cenas 30, 31 e 31.



*Cena 30: Primeira aparição de Cleópatra ao chegar a Roma, após seu cortejo<sup>117</sup>. De longe, vê-se a figura da rainha e de Cesário vestidos com roupas douradas.*



*Cena 31: Cleópatra e Cesário vestidos em roupas cor de ouro.*



<sup>117</sup> O cortejo de Cleópatra em Roma ficou famoso. Para Lucy Hughes-Hallett: “Quando Cleópatra chega a Roma, no filme feito em 1962 por Joseph Mankiewicz, ela se faz acompanhar do máximo alarido que poderia ser concebido. Trombeteiros, montando em fileiras de doze cavalos brancos, atravessando a galope o arco do triunfo e entrando no fórum. Velozes bigas entrecruzam-se na tela. Arqueiros de pele morena disparam saraivadas de flechas. Multidões de servos, com tangas cor-de-rosa, puxam de lado uma pilha de sedas reluzentes, revelando uma dançarina do ventre com lantejoulas sobre os mamilos. O fórum fica coberto de fumaça vermelha e depois amarela. Saltadores com varas espalham nuvens cintilantes. Uma pirâmide oca se abre, soltando centenas de pombas brancas. Dervixes rodopiam, dançarinas negras exibem passos e rodopios, vestidas com minúsculos biquínis de contas. Moças batem enormes asas de madeira. O espetáculo parece não ter fim. Tambores, címbalos e trombetas soam. Trezentos escravos surgem, puxando, no limite de suas forças, uma esfinge de pedra da altura do prédio do Senado. E nela, entre as patas da Esfinge, vestida em lamê dourado com pregas, está sentada a mais celebrada Cleópatra do século XX, Elizabeth Taylor”. In: HUGHES-HALLET, Lucy. *Op.cit.* p.381. Mais screenshots destas cenas nos anexos.

*Cena 32: Cleópatra e Cesário saúdam a César e se prostram diante dele. O povo romano aclama, ao fundo.*

Podemos perceber, tanto no primeiro conjunto de cenas (25, 26 e 27), como no segundo conjunto (30, 31 e 32), que a imagem da “Cleópatra-rainha” se sobrepõe à de “Cleópatra-mãe”, com o intuito de conquistar César, sabendo da importância que um filho homem teria para o general<sup>118</sup>. Neste sentido, a “Cleópatra-mãe” tem, na maioria das cenas, uma função política dentro do discurso produzido no filme de Mankiewicz e não aparece seguindo uma linearidade, como por exemplo, encontramos na “Cleópatra-rainha”. As cenas em que as relações de afeto entre a rainha e seu filho são poucas, contudo, elas também aparecem, por exemplo, nas cenas 36 e 56.



*Cena 36: Cleópatra acaricia seu filho, segurado por Sisógenes, antes de sua partida às pressas, de Roma, após a morte de César.*



*Cena 56: Cleópatra e Cesário se despedem, quando o menino está deixando o Egito<sup>119</sup>.*

Nas cenas em que a figura materna de Cleópatra é instigada, no entanto, surge sempre a figura masculina a seguir, para competir à atenção da rainha<sup>120</sup>. Diferentemente das cenas da

<sup>118</sup> A partir da leitura de Plutarco, Sêneca ou mesmo o próprio Júlio César, sabe-se que o general não teve filhos homens até o nascimento de Cesário.

<sup>119</sup> Segundo Plutarco, Cesário foi enviado por Cleópatra para a Índia, fugindo de Otávio. No original: “Caesarion, who was said to be Cleopatra's son by Julius Caesar, was sent by his mother, with much treasure, into India, by way of Ethiopia. There Rhodon, another tutor like Theodorus, persuaded him to go back, on the ground that [Octavian] Caesar invited him to take the kingdom”. In: PLUTARCO, **Life of Antony**. Livro XXXI.

<sup>120</sup> Sobre a relação de Cleópatra com os homens, ver o próximo subitem.

“Cleópatra-mãe”, que surgem de forma esporádica ao longo da trama, a “Cleópatra-rainha” aparece desde o início do filme com o objetivo traçado de governar o Egito e atingir a supremacia política em seu reino. Essas pretensões de fazer de um bastardo um romano e herdeiro do grande César foram diretamente contra os planos do herdeiro romano do general, Otávio. Esse foi um dos principais motivos que levariam, mais tarde, a guerra entre Otávio, Antonio e Cleópatra. A governante aparece na obra de Plutarco como um ser sem sentimentos, incluindo a relação com seus filhos, que não passavam de armas políticas. Plutarco afirma que, nada ofendia e desgostava tanto os romanos:

(...) como as honras exageradas que ele [Antonio] prestava a Cleópatra: a raiva e as murmurações contra ele aumentaram ainda mais quando deu os nomes de Alexandre e Cleópatra a dois filhos gêmeos que teve com a mesma Cleópatra, apelidando com o título de Sol [*Hélios*] e à outra de Lua [*Selene*]. Ele, porém, sabia disfarçar e encobrir com palavras bonitas os atos vergonhosos e reprováveis que praticava, dizendo que a grandeza do império romano e a sua magnificência se manifestariam, não pelo que os romanos conquistavam, mas o que eles doavam, e que a nobreza se dilatava e se multiplicava entre os homens, pela posterioridade dos reis, quando eles deixavam sua semente em vários lugares, e que por esse meio, (...) dar à natureza e estabelecer os fundamentos de várias ralas nobres e famílias, em diversos lugares.<sup>121</sup>

Esta segunda vertente apresentada no filme, a “Cleópatra-rainha”, tem um discurso construído ao longo de toda a narrativa e segue certa linearidade em sua ascensão. A sociedade egípcia era altamente hierarquizada. No topo da sociedade humana, encontrava-se o faraó, que se mantinha como um mediador entre a esfera divina e a humana. A posição social da rainha egípcia – esposa do faraó – era determinada, de maneira idealizada, pela mitologia e pelo poder divino. Segundo Liliane Cristina Coelho, “*a mulher que ocupava a posição de rainha era humana, elas eram, por extensão, removidas da esfera mortal e dotadas de aspectos divinos. A noção de realeza feminina era complementar ao rei, e a conexão entre os dois significava que um não poderia existir sem o outro*”<sup>122</sup>. Apesar disso, tradicionalmente, as rainhas não deveriam se envolver nas esferas masculinas – relacionadas às campanhas políticas e militares, principalmente. Entretanto, algumas mulheres no Egito Ptolomaico se utilizaram de estratégias para assumir e legitimar posições de poder. De fato, “*as rainhas deste período interpretaram o mesmo papel dos reis. Usufruído, aos olhos de seus súditos,*

<sup>121</sup> PLUTARCO. **Vidas paralelas: Demétrio e Antonio**. Volumes I a V. São Paulo: Paumape, 1992. Livro XLIV.

<sup>122</sup> COELHO, Liliane Cristina. **Vida pública e Privada no Egito do Reino Médio (2040-1640 a.C.)**. Niterói: UFF, 2009. (Dissertação de mestrado) p. 162.

*de uma igualdade de status com os homens, elas eliminaram a hierarquia de gênero por um breve período da história*”<sup>123</sup>. Cleópatra VII, ao assumir o governo egípcio em 51 a.C., toma como necessário manter as tradições e associa sua figura à divindades religiosas, assim como os faraós, em períodos anteriores. Se associando a Ísis, uma divindade estabelecida e cultuada tanto por egípcios como por gregos, Cleópatra conseguiu, ser aceita por ambos como divindade e rainha. No filme, a figura de Cleópatra como rainha é apresentada desde o início da narrativa. A trama inicial nos traz uma jovem que fora expulsa do palácio real por seu irmão e que ansiava ter de volta seu poder usurpado. Para tanto, necessitava de César, que com sua influência romana e seu poder, poderia colocá-la de volta ao trono (cenas 4 a 9).

---

<sup>123</sup> POMEROY, Sarah. **Women in Hellenistic Egypt: From Alexander to Cleopatra**. Detroit: Wayne State University Press, 1990, p. 13. No original: “queens of this period interpreted the same role of kings. Enjoying in the eyes of his subjects, an equal status with men, they eliminated the gender hierarchy for a brief period of history”.





*Cena 4: Apolodoro chega aos aposentos de César com um tapete, afirmando ser um presente enviado pela rainha Cleópatra e que deveria ser entregue somente à César, sem a presença de mais ninguém.*



*Cena 5: Detalhe de Apolodoro segurando o tapete. César o questiona em relação a forma de como carregar o tapete nos braços e não nas costas. Apolodoro afirma que o tapete é muito delicado e carregá-lo com brutalidade poderia machucá-lo.*



*Cena 6: César pede que Apolodoro desenrole o tapete e lhe mostre o avesso.*



*Cena 7: Cleópatra cai no chão, quando o tapete é desenrolado.*



*Cena 8: Cleópatra vê César pela primeira vez.*



*Cena 9: Encontro de Cleópatra e César.*

Esta Cleópatra já está iniciando seu papel de rainha, no sentido de que está em busca de seu poder. Sua visita aos aposentos de César está relacionada com a necessidade de ajuda para tirar Ptolomeu XIII do poder. Este papel cresce à medida que César a coroa como rainha (cenas 14 a 17).



*Cena 16: César coroa Cleópatra enquanto a corte os assiste.*



*Cena 17: Após a coroação de Cleópatra, César a observa.*



Ao decorrer de toda a construção narrativa do filme, enxerga-se a ascensão de poder desta “Cleópatra-rainha” em diversas cenas do filme, como por exemplo, nas cenas 39 a 43, nas quais acontece o encontro de Cleópatra e Antonio no Tarso e vemos a imagem de uma Cleópatra poderosa, as voltas com seu título, utilizando-se dele em seus jogos de poder e sedução.



*Cena 39: O barco de Cleópatra ao viajar para o Tarso<sup>124</sup>.*



*Cena 40: Cleópatra é vista ao longe pela população do Tarso. Todos se impressionam com o luxo e imponência de seu navio e cortejo.*

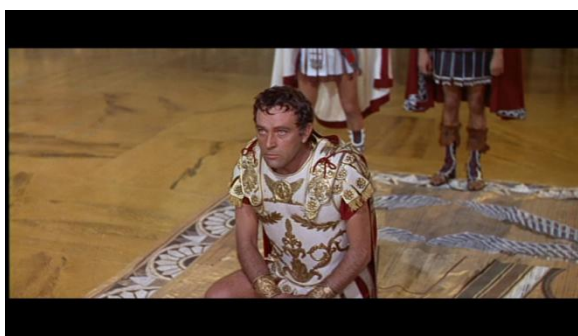


*Cena 43: Cleópatra encontra Antonio no Tarso<sup>125</sup>.*

<sup>124</sup> Para saber mais, ver em PLUTARCO. Vidas de Antonio, Livro XXXI.

<sup>125</sup> Sobre esta passagem, Plutarco nos afirma que: “Acreditando no que Délio lhe dizia e conjecturando pelo prestígio e pelo fácil acesso que gozava perante Júlio César (...) sentiu-se esperançosa de que mais facilmente poderia conquistar a Antonio, pois aqueles que a haviam conhecido quando era ainda menina e não sabia o que era o mundo, mas agora ela ia ter com Antonio numa idade em que as mulheres estão no auge de sua beleza e no vigor de seu entendimento”. In: PLUTARCO, Vidas de Antonio, Livro XXX.

Nesta passagem do filme, percebemos claramente as influências da obra de Plutarco no roteiro de Mankiewicz. O único traço dessa negociação é descrita na obra de Plutarco, que descreve que Cleópatra: “*muniu-se de muitos dons e presentes, de muito ouro e prata, de riquezas e belos ornamentos, como se poderia obter de tão grande personagem, de um palácio tão opulento e um reino tão rico como o do Egito*”<sup>126</sup>. O filme nos demonstra todo o poderio egípcio e suas riquezas, por meio da ostentação de Cleópatra. Ao perceber seu poder, esta “Cleópatra-rainha” passa a utilizá-lo para suas conquistas, como podemos perceber nas cenas 48 a 50, nas quais Antonio, ao retornar ao Egito depois de um ano fora, solicita ajuda financeira da rainha e, Cleópatra, poderosa, o humilha e despreza.



*Cena 50: Cleópatra faz Antonio se ajoelhar diante dela, ao pedir ajuda financeira para Roma.*



*Cena 49: Cleópatra utiliza-se de seus poderes como rainha do Egito para humilhar Antonio e tê-lo nas mãos.*

<sup>126</sup> PLUTARCO, Vidas de Antonio, Livro XXXI.

Estes jogos de sedução, nas quais Cleópatra tenta prender os personagens masculinos em suas mãos, inauguram uma nova personagem, a “Cleópatra-amante”, que será objeto de discussão no próximo item.

### 3.2 A SEDUÇÃO DO ORIENTE: A EROTIZAÇÃO DE CLEÓPATRA

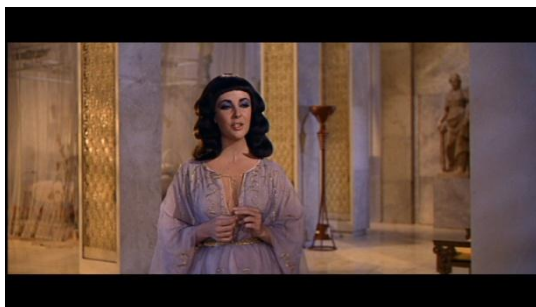
Embora façamos uma análise fílmica completa, a partir do enredo clássico narrativo do filme de Mankiewicz, para abordarmos a temática da erotização da Cleópatra de Elizabeth Taylor, nos focaremos em algumas cenas específicas<sup>127</sup>, conforme foi feito no item anterior, com as questões de poder e maternidade.

Quando Michel Foucault escreveu a *História da Sexualidade*, o autor criou o conceito “Atos de Afrodite”<sup>128</sup>, que pode ser utilizado para descrever as ações de Cleópatra como arma política, um meio de dominar e subjugar os homens, abrindo um espaço seguro para uma ação na esfera masculina do público. Neste sentido, os generais romanos Júlio César e Marco Antonio teriam sido acometidos pelo desejo (*Eros*), por meio da política de sedução de Cleópatra. Segundo Hughes-Hallet, a Cleópatra interpretada por Elizabeth Taylor tornou-se tão impactante justamente por seu comportamento seguro e independente, revelando, em certo ponto, os valores, preconceitos e desejos da sociedade que lhe era refletida<sup>129</sup>. É a partir deste olhar, portanto, que analisamos os reflexos da Cleópatra-Taylor no discurso acerca da Cleópatra VII, rainha egípcia, principalmente no que tange a sexualidade e erotismo de sua figura. Podemos perceber, por exemplo, a partir da documentação analisada, as constatações da autora Ann Kaplan (descritas no item 2.3 desta monografia) acerca da sexualização das mulheres no cinema, ao observarmos, por exemplo, o vestuário que “Cleópatra-Elizabeth Taylor” tem ao longo do filme, utilizando vestidos com decotes profundos, deixando sempre o corpo à mostra, criando conotações de erotismo e sexualidade em todas as cenas, mesmo quando a trama do filme não esteja relacionada com a sedução mencionada anteriormente, como podemos observar:

<sup>127</sup> Ver nos anexos a relação de cenas utilizadas.

<sup>128</sup> São atos, gestos, contatos que proporcionam certas formas de prazeres, em especial, o sexo – *erga Aphrodites*. In: FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, p. 39.

<sup>129</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. Cleópatra – história, sonhos e distorções. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.16-17.



*Cena 67: detalhe do vestido de Cleópatra.*



*Cenas 70: detalhes das roupas de Cleópatra.*

Na literatura, a questão erótica e sexual voltada para a rainha egípcia é apresentada com uma conotação negativa, principalmente se nos debruçarmos sobre as obras plutarquianas, contudo, no cinema, a sexualidade e o erotismo são fundamentais na construção da personagem de Cleópatra por dois motivos principais: primeiramente, o caráter sedutor da rainha é necessário no desenvolvimento da narrativa, no sentido de que Cleópatra necessita seduzir César e Antônio ao longo da trama;



*Cena 20: Cleópatra seduz César.*



*Cena 53: Sedução de Antonio.*

E, sob um segundo olhar, a sensualidade e o erotismo são, no discurso produzido no filme de Mankiewicz, determinadores da identidade da rainha, ou seja, a “Cleópatra-amante” é aquela que determina a continuidade da narrativa, isso porque, como mulher dominadora, Cleópatra não tinha força física, necessitando, portanto, de alternativas como a sedução e o erotismo para fazer valer sua vontade. Podemos perceber a importância da “Cleópatra-amante” no desenvolvimento da narrativa do filme ao analisarmos nossa própria seleção de cenas<sup>130</sup>, na qual, dos 80 extratos de cenas utilizados, pelo menos 20 extratos enfocam suas cenas na sexualidade e no erotismo de Cleópatra.

A questão do erotismo e da sexualidade no filme de 1963 é, neste ponto de vista, agente construtor da identidade feminina de Cleópatra. Por ser derivado dos escritos de Shakespeare, por exemplo, o filme apresenta diversas conotações relacionadas à sua obra. Para Lucy Hughes-Hallet, em seu livro *Cleópatra, histórias, sonhos e distorções*, a característica essencial de Cleópatra na obra de Shakespeare é a de amante<sup>131</sup>, fato que se repete no filme. A literatura e o cinema, frutos dos reflexos plutarquianos (como já mencionado anteriormente), apresentam diversas influências negativas derivadas dos romanos em relação à rainha egípcia. Neste sentido, o caráter erótico e sexual de Cleópatra são nada mais que demonstrações destes reflexos. Hughes-Hallet explica que em Roma, as privações físicas eram consideradas provas de virtuosidade, enquanto que no Egito, os padrões morais e a razão são esquecidos – o erotismo de Cleópatra era inimigo da razão romana<sup>132</sup>. Contudo, a questão sexual e erótica relacionada à rainha egípcia é anterior as suas releituras e reinterpretações. Segundo Hughes-Hallet, o caráter sexual de Cleópatra surgiu ainda enquanto a rainha estava viva, a partir das propagandas negativas de Otávio (ainda não imperador Augusto), em suas campanhas pela ascensão ao poder. Otávio construiu um discurso no qual a rainha egípcia era exótica, erótica e extremamente sexual, representando tudo aquilo que um homem romano, que desejasse a grandeza verdadeira, deveria rejeitar<sup>133</sup>. Com este discurso impactante, Otávio criou uma personagem de Cleópatra fascinante demais para ser esquecida. Para Hughes-Hallet, essa Cleópatra libertina, complementada por suas belezas, inspirou devaneios de muitos autores ao longo dos séculos<sup>134</sup>. Aos poucos, o caráter predador da *regina meretrix* de Otávio cedeu lugar à rainha egípcia sedutora, *femme fatale*, ícone de fantasias sexuais. Desta forma, vemos no filme a construção de uma Cleópatra na qual o

---

<sup>130</sup> Anexos.

<sup>131</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Cleópatra – história, sonhos e distorções*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.194.

<sup>132</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p. 201.

<sup>133</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Cleópatra – história, sonhos e distorções*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.100.

<sup>134</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p. 106.

erotismo sobrepõe-se em relação às virtudes, a sexualidade sobrepõe-se em relação à razão e a personagem feminina do filme é construída de acordo com o olhar masculino que a representa. Para Diana Kleiner, em seu livro *Cleopatra and Rome*, esta Cleópatra cinematográfica é resultado de uma glamourização da rainha por meio de Plutarco e Otávio Augusto<sup>135</sup>, visto nesta monografia no sentido de que a “Cleópatra-Elizabeth Taylor” do filme de Mankiewicz nada mais é do que a produção de uma narrativa da modernidade e, por este motivo, apresenta características condizentes com esta modernidade, tais como os valores da sociedade vigente. A identidade feminina que a Cleópatra de Elizabeth Taylor nos apresenta está intimamente relacionada com a mulher que viveu naquele período, no momento de produção do filme. São estes reflexos que moldam a forma como a rainha egípcia é interpretada e reinterpretada em nossa contemporaneidade.

### 3.3 A OCIDENTALIZAÇÃO DE CLEÓPATRA

A partir das interpretações das imagens de Cleópatra em nossa contemporaneidade, percebemos como uma das características fundamentais a ocidentalização da personagem egípcia de Cleópatra, isto é, uma aproximação da personagem com a cultura que a produz e com o público que a recebe. Já mencionamos em itens anteriores<sup>136</sup> o surgimento de uma necessidade de criar identidades compatíveis com as sociedades que reproduzem imagens da rainha egípcia. Estas necessidades, quase sempre, estão relacionadas com os valores morais, sociais, políticos, culturais e até mesmo econômicos os quais são buscados pelos produtores destas imagens. Esta relação é comum nos Usos do Passado<sup>137</sup>, conforme já explicamos ao mencionar, por exemplo, a utilização da figura de Vercingetórix (um herói gaulês) para criar um ideal de nacionalismo, patriotismo e heroísmo na França do século XIX<sup>138</sup>. O mesmo acontece com a figura de Cleópatra: a imagem da rainha é moldada de acordo com a sociedade que a reproduz e suas atuais necessidades.

Ao nos debruçarmos sobre a imagem da Cleópatra de 1963, sentimos a necessidade de, brevemente, analisarmos o contexto histórico na qual ela foi construída. Os Estados Unidos, durante a década de 1960, estavam em meio a Guerra Fria, e fazia pouco tempo que haviam saído da Segunda Guerra Mundial. Ainda havia impressões da guerra no país. A

<sup>135</sup> KLEINER, Diana E. E. *Cleopatra and Rome*. Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. p. 05.

<sup>136</sup> Item 1.3.1

<sup>137</sup> Voltar ao item 1.1 para saber mais.

<sup>138</sup> SILVA, G. J. **História Antiga e usos do passado**: um estudo das apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944). São Paulo: Annablume, 2007.

disputa ideológica entre o liberalismo e o conservadorismo, que há muito ocorria entre os intelectuais estadunidenses vinha tomando força e, para surpresa dos acadêmicos da época, o conservadorismo ganhava mais adeptos a cada dia. Para John Lukacs, em seu livro *Nova República: uma história dos Estados Unidos no século XX*, foi “perto do fim dos anos 1950, [que] certos intelectuais norte-americanos proclamaram o ‘fim da ideologia’ [liberal] como resultado de um amplo consenso inserido em uma próspera sociedade de massa”<sup>139</sup>. Contudo, uma ação revolucionária e ideológica a favor do liberalismo iniciou-se nos anos de 1960, prometendo pôr um fim ao possível colapso que o conservadorismo causaria à liberdade estadunidense. Neste contexto, o político John F. Kennedy<sup>140</sup> ganha as eleições presidenciais e, com isso, surgem novas promessas relacionadas ao liberalismo. Lukacs explica que:

Muitos viram nesse evento o ressurgimento do triunfo do liberalismo norte-americano sobre o conservadorismo. [...] Eles viam nos Kennedy um ideal moderno da união norte-americana, representada pelas vidas admiráveis de líderes tão bem sucedidos e autoconfiantes.<sup>141</sup>

Os Estados Unidos estavam, sob todos os aspectos, vivendo um momento de abertura política, social e moral. Houve um aumento significativo da religião católica sobre o protestantismo<sup>142</sup> e a sociedade se via mais flexível e aberta para novas experiências. Para Lukacs, o aumento do catolicismo foi fundamental para uma “modernização dogmática e ideológica”<sup>143</sup> da população norte-americana. Neste contexto, em meio as mudanças políticas, sociais e ideológicas dos estadunidenses, Hollywood também passava por suas transformações. Conforme já mencionamos no capítulo dois, o cinema hollywoodiano a partir dos anos de 1950 passa por uma fase de “difusão do conhecimento histórico”<sup>144</sup>, produzindo um grande número de filmes com enredos baseados em acontecimentos históricos. Da mesma forma, a representação das mulheres no cinema se modifica, surge a necessidade de criar personagens de mulheres que sejam ventáteis, que façam o espectador querer ir ao cinema<sup>145</sup>.

<sup>139</sup> LUKACS, John. **Nova República: uma história dos Estados Unidos no século XX**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, p. 78.

<sup>140</sup> John Fitzgerald Kennedy foi o 35º presidente dos Estados Unidos. Governou de 20 de janeiro de 1961 a 22 de novembro de 1963, quando foi assassinado por um ex fuzileiro naval, em Dallas, Texas.

<sup>141</sup> LUKACS, John. *Op. cit.* p. 78-79.

<sup>142</sup> *Ibidem.* p.81.

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> SILVA, Ademir Luiz. **Rainha Cleópatra: História e Mito pela cinematografia contemporânea**. In: Caderno Discente do Instituto Superior de Educação, Ano 2, n. 2, Goiânia, 2008

<sup>145</sup> Para mais informações, voltar ao item 2.3.

É neste contexto que a personagem Cleópatra de Elizabeth Taylor é construída. Neste sentido, consideramos que uma das razões que eternizam a figura da rainha egípcia de Taylor em nossa contemporaneidade é, justamente, seu caráter de sedução e a imagem de eterna amante construída para ela, embora saibamos que esta imagem não foi construída apenas na sociedade estadunidense da década de 1960. Segundo Jean-Marcel Humbert, “*das grandes figuras femininas do Egito dos faraós, apenas duas têm um lugar permanente na imaginação do Ocidente: Ísis, a deusa universal, e Cleópatra, a monarca absoluta*”<sup>146</sup>. A autora Lucy Hughes-Hallett nos explica que:

(...) as discrepâncias entre sua história e os fatos conhecidos da sua vida não podem ser atribuídas simplesmente à pouca clareza da verdade. Sua lenda não apenas cresceu. Foi rapidamente fabricada, enquanto os episódios nos quais foi baseada ainda estavam acontecendo, e foi construída com um propósito preciso – o de denegrir a sua heroína. Os amigos de Cleópatra e aliados deixaram escassos registros escritos. A ideia que dela passou para o *musée imaginaire* da cultura do Ocidente é derivada quase inteiramente da propaganda de seus inimigos. (...) o contorno do monstruoso embora sedutor personagem foi inventado para Cleópatra por seu oponente, Otávio.<sup>147</sup>

É imprescindível compreendermos, conforme já mencionamos, que a imagem da rainha egípcia que chega até nós, por meio do filme de 1963, é reflexo de diversas interpretações e apropriações de relatos, ao longo dos quase dois mil anos que nos afastam da época em que ela viveu. Para Hughes-Hallett, o fato de o imperador Otávio ter produzido relatos denegrindo a imagem da rainha egípcia em Roma é o ponto chave para a reprodução de sua imagem no Ocidente. Ela nos explica que:

Cleópatra era inimiga de Roma, e nós no Ocidente somos herdeiros de Roma. A concepção de Cleópatra que herdamos identifica-a, em primeiro lugar, como a adversária, a Outra. Sua condição de *outro* é dupla. Ela é uma oriental e ela é uma mulher. Mesmo durante a vida dela, sua lenda já era formada por dois chauvinismos sobrepostos, de raça e sexo, pois no mundo masculino toda mulher é uma forasteira.

148

<sup>146</sup> HUMBERT, Jean-Marcel. *Op.cit.* p. 554. No original: “of the great female characters of the pharaohs's Egypt, only two have a permanent place in the Western imagination : Isis, the goddess universal, and Cleopatra, the absolute monarch”.

<sup>147</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p.57. Grifo da autora.

<sup>148</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p.18. Grifo da autora.



Neste sentido, a imagem de Cleópatra que chega até nós, em nossa contemporaneidade, é uma imagem que carrega as heranças de sua produção, ou seja, é um reflexo da inimiga romana, da estrangeira e da mulher sedutora que lutou contra os princípios e virtudes de Roma. Devemos lembrar que esta *orientalidade* criada na personagem de Cleópatra já era reproduzida nos relatos plutarquianos, no século I d.C. como podemos observar:

(...) apresentou-se navegando pelo rio Cidno em um barco, cuja popa era de ouro, as velas de púrpura, os remos de prata, sendo manejados ao som e à cadência de uma música de flautas, de oboés, de cítaras e violas e outros instrumentos que se tocavam com arte e maestria dentro deles. Ela, porém, estava deitada sob uma tenda de tecido de ouro, vestida e adornada como se costuma representar Vênus, tendo aos lados umas crianças lindas, trajadas também como os pintores costumam representar o Eros, com leques nas mãos que eles agitavam lentamente. Suas damas e companheiras, do mesmo modo, as mais belas, estavam vestidas como as graças, umas apoiadas no leme, outras nas cordas, cabos da barca, da qual emanavam suaves e inebriantes ondas de perfume (...) <sup>149</sup>.

Nos relatos plutarquianos, no entanto, diferentemente das propagandas produzidas por Otávio, Plutarco a aproxima com Vênus (deusa da religião romana). A relação da rainha com os mistérios orientais e o misticismo, principalmente aquele relacionado com a religião, são características inseridas na modernidade, por meio dos usos do passado, com as novas interpretações de Cleópatra.



*Cena 22: referência à religião egípcia. Figura de uma sacerdotisa.*

<sup>149</sup> PLUTARCO. **Vidas paralelas: Demétrio e Antonio**. Volumes I a V. São Paulo: Paumape, 1992. Livro XXXI.



*Cena 23: Cleópatra ajoelhada no templo egípcio.*



*Cena 24: Relação de César e Cleópatra com a religião egípcia. Enquanto a rainha participa dos rituais com a sacerdotisa, César a observa.*

Otávio, por sua vez, como Hughes-Hallett explica, dá conotações de erotismo, sensualidade e sexualidade à estrangeira, pelo fato de ela pertencer a uma cultura oriental. O que fica claro é que, a partir do filme, “a versão de Otávio da história de Cleópatra é francamente racista. É uma história de homens europeus e de uma mulher oriental”<sup>150</sup>.

Assim, para compreendermos melhor as características relacionadas ao orientalismo (ou não) da rainha egípcia, é interessante retomarmos os conceitos de *orientalismo*, comentados no capítulo um. Para Edward Said, o Orientalismo é “um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia”<sup>151</sup>. A ideia que Said defende é que o Orientalismo é um fato cultural e político e deve ser encarado como um discurso, sobre o qual a Europa produziu a imagem do Oriente baseada na longa tradição literária que atribuía aos países orientais características exóticas, românticas, míticas e fantasiosas, tornando essas representações verdadeiros estereótipos, ou seja, uma visão socialmente construída que procura reunir os indivíduos de um determinado grupo em categorias sociais e que foi amplamente difundida através dos mais variados discursos:

<sup>150</sup> HUGHES-HALLETT, Lucy. *Op.cit.* p.73.

<sup>151</sup> SAID, Edward. *Op.cit.* p.27.

O fato de o Orientalismo fazer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente, e esse sentido tem uma dívida direta com várias técnicas ocidentais de representação que tornam o Oriente visível, claro, “presente” no discurso a seu respeito.<sup>152</sup>

Desta forma, para a Europa, o Oriente é “uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro”<sup>153</sup>. Compreendemos, portanto, que a Europa<sup>154</sup> criou uma imagem bem definida do Outro, mas também ajudou a definir a sua própria imagem. Portanto, a partir desta análise, ao entendermos que a imagem do Oriente produzida pelo Ocidente é uma construção social, baseada em uma longa tradição que remonta ao século XIX, podemos, finalmente, inserir a figura da Cleópatra de Elizabeth Taylor nesta discussão.

Elizabeth Taylor, como Cleópatra, faz parte de uma tradição hollywoodiana a partir da década de 1940, na qual “*muitas mulheres foram protagonistas nos filmes do cinema noir e cada uma realizou sua interpretação de maneira única, deixando sua marca para a história da cinematografia*”<sup>155</sup>. Nesta tradição, Hollywood abandona os, até então comuns, papéis de mulheres virginais e dedicadas a seus homens e cria um conceito de mulheres *femme fatale*<sup>156</sup>. A figura da mulher *femme fatale* é importante para o sucesso dos filmes, colocando o público mais perto das personagens. Segundo Tonneto:

Os homens se sentem desafiados, com as atitudes ousadas, roupas insinuantes e novos comportamentos da mulher. Eles não olham para esta mulher como uma pecadora, mas, como uma provocação para estes machos que estavam tão seguros de si.<sup>157</sup>

Além disso, há a relação entre a mocinha e o herói ao longo da trama, que deve ser estimulada pelo papel da mulher *femme fatale*.

---

<sup>152</sup> SAID, Edward. *Op.cit.* p.52.

<sup>153</sup> *Ibidem.* p. 28.

<sup>154</sup> E aqui, ao nos referirmos a Europa, nos referimos também aos Estados Unidos e sua hegemonia sobre o Oriente.

<sup>155</sup> TONNETO, Maria Cristina. *Op. cit.* p. 27

<sup>156</sup> Mais sobre o tema no item 2.3.

<sup>157</sup> TONNETO, Maria Cristina. *Op.cit.* p. 24.



*Cena 12: Cleópatra utiliza-se de sua nudez para seduzir César, com o intuito de que a coroe rainha do Egito.*



*Cena 13: Cleópatra e César se encontram para discutir política e a rainha está semi-nua.*

Ann Kaplan nos explica que “a atração do herói pela femme fatale é tão obsessiva que chega ao ponto de deixar a razão de lado, cometer crimes e desviar sua vida por causa dela”<sup>158</sup>. Neste sentido, a construção da Cleópatra de Taylor está relacionada, intimamente, com o ideal de mulher pretendido por Hollywood.

Ao mesmo tempo, no entanto, há um maior apelo à sensualidade e ao exotismo na personagem de Cleópatra, por esta estar relacionada com a cultura oriental. A mulher egípcia no cinema é apresentada como a mulher oriental construída sob a ótica do Ocidente, ou seja, exótica e erótica, na condição de fonte de prazer para os homens de uma sociedade inspirada nos valores burgueses e conservadores do século XIX.

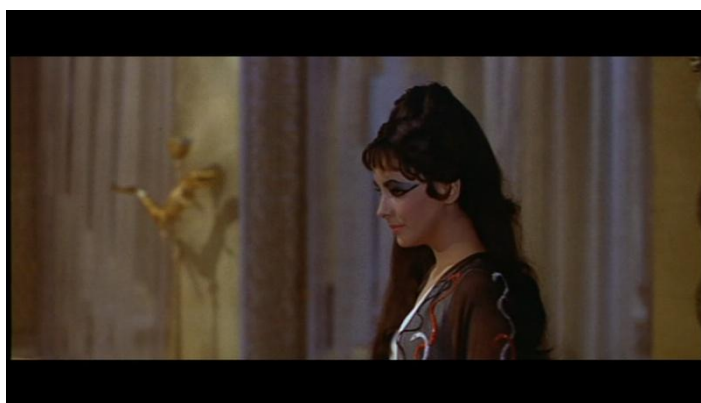


*Cena 71: Cleópatra recebe uma massagem de suas servas.*

<sup>158</sup> KAPLAN, Ann E. *Op.cit.* p.22.

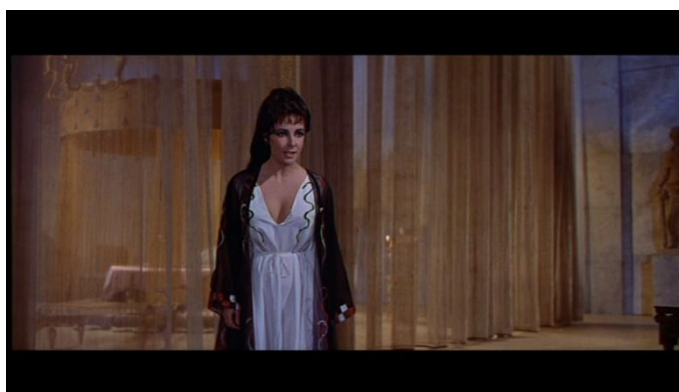
As cenas em que Cleópatra aparece seminua ou deitada revelam jogos de sedução e erotismo, nas quais o aparato cinematográfico está relacionado com o fetichismo e a explícita erotização da personagem. O olhar continua o de dominação, sensualidade e prazer, na perspectiva do olhar hegemônico de quem a produz, ou seja, a dominação hollywoodiana sob uma imagem *orientalizante* de Cleópatra e da mulher egípcia.

A representação deste olhar sedutor, com características orientalizantes é, para Maria Cristina Tonetto representada a partir dos “*longos cabelos, como o da maioria das femme fatales, geralmente cobrindo uma parte do rosto para dar um ar de mistério àquela mulher de beleza ímpar*”<sup>159</sup>.



*Cena 75: Detalhes do cabelo de Cleópatra.*

Além disso, a personagem deve exalar sensualidade de todas as formas, ou seja, “*para apresentar a personagem, era necessário um figurino a altura da cena: com um vestido longo esvoaçante e ombros a mostra, ela aparece na tela*”<sup>160</sup>.



*Cena 67: Detalhe do vestido de Cleópatra.*

Assim, compreendemos que, a ocidentalização proposta para a personagem de Cleópatra, ao aproximá-la da cultura ocidental, também reflete a necessidade de uma *orientalização*, que a torne mais sedutora e exótica aos olhos do público. Estas sutis

<sup>159</sup> TONETTO, Maria Cristina. *Op.cit.* p.29.

<sup>160</sup> Idem, p. 29.

valorações de sedução, por meio de seu vestido, decotes, ou cenas de sedução (conforme já mencionamos), fazem parte de um discurso de dominação do ocidente sobre o oriente. Como já explicamos, do ponto de vista de Said, o imperialismo depende das pessoas que vão conquistar esse território. Usando como base os impérios ocidentais modernos, nos séculos XIX e XX, principalmente, percebe-se que uma tática habilmente utilizada pelos conquistadores foi a capacidade de criação de um imaginário favorável à conquista, a partir dos dominadores sobre os dominados. Neste caso, portanto, o ocidente domina o oriente, tanto na narrativa do filme, quando Roma enfim domina o Egito, como na produção cinematográfica, quando a Cleópatra de Elizabeth Taylor representa esta dominação, com características de uma mulher oriental, mas que está subjugada ao domínio do ocidente.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta monografia, buscamos analisar a imagem da rainha egípcia Cleópatra, construída e reproduzida no cinema, por meio do filme homônimo de Joseph Leo Mankiewicz, de 1963. Para tanto, inicialmente, nos detivemos em questões teóricas e metodológicas, relacionadas aos usos do passado, à egiptomania e ao orientalismo. Acerca destes referenciais teóricos, iniciamos nossa discussão nos debruçando sobre os estudos de Usos do Passado, pelo fato de que o filme no qual nos debruçamos traz em sua narrativa um enredo relativo à antiguidade (o período de transição entre o Egito Ptolomaico e Romano, entre os séculos I a.C. e I d.C.). Sobre os usos do passado compreendemos que as relações entre os discursos antigos, como os de Plutarco, Estrabão e Dion Cassio, e os discursos modernos, a partir do cinema, da literatura e do teatro nos apresentam apropriações do passado em nossa contemporaneidade e, estas apropriações são quase sempre carregadas das interpretações daqueles que as reproduzem. No caso do filme *Cleópatra*, de Mankiewicz, podemos perceber apropriações da antiguidade, a partir das relações com Plutarco, por exemplo, bem como discursos diversos que foram produzidos acerca da rainha egípcia ao longo dos quase dois mil anos que se passaram entre sua vida e a produção do filme.

Um aspecto de fundamental importância ao longo desta monografia, ao trabalharmos com as apropriações da imagem de Cleópatra são as relações de sua imagem com o Oriente. A partir de nossas pesquisas sobre o tema, podemos concluir que, dentro da historiografia que se debruça sobre os estudos de Oriente, aqui representadas por Edward Said e seu *Orientalismo*, a criação de conceitos como “oriental”, “ocidental”, “oriente” e “ocidente”, por exemplo, estão relacionadas com as necessidades daqueles que reproduzem estes conceitos. Neste sentido, ao nos depararmos com uma figura de caráter oriental, como Cleópatra, e a tomarmos como “ocidentalizada”, o fazemos a partir das especificidades daqueles que reproduziram sua imagem. Também nos preocupamos em compreender a posição do Egito inserido nos campos dos Usos do Passado e do Orientalismo, por meio das pesquisas de Egiptomania. A nosso ver, a especificidade da egiptomania é de fundamental importância em nossa análise, no sentido de que o Egito não é inserido nos estudos da antiguidade clássica, juntamente com Roma e Grécia, pelo fato de ser situado no Oriente. Desta forma, compreendemos que as apropriações do Egito Antigo em nossa contemporaneidade são feitas, em sua maioria, a partir de um ponto de vista do Ocidente, ora ocidentalizando estas imagens para aproximá-las de seus produtores, ora orientalizando-as, com o intuito de torná-las mais sedutoras ao público ocidental. No caso da imagem de Cleópatra, como pudemos perceber, sua imagem passa ao longo dos séculos,

por ambas as situações, de ocidentalização e de orientalização. Ao nos debruçarmos especificamente para a Cleópatra de Elizabeth Taylor, observamos características marcantes deste oriente sedutor e exótico, bem como uma aproximação com o espectador do filme, ao transformá-la em uma *femme fatale*.

Ao escolhermos analisar a imagem da Cleópatra de Elizabeth Taylor, sentimos a necessidade de nos debruçarmos também sobre os estudos relacionados à História e Cinema e o fizemos com os objetivos iniciais de compreender as representações do passado em nossa contemporaneidade, a partir do cinema, bem como compreender a representação dos personagens icônicos no cinema. Em relação à representação do passado em nossa contemporaneidade podemos perceber que os filmes de gênero histórico sempre carregam em suas narrativas as interpretações de sua contemporaneidade, embora o enredo descrito aborde temas da antiguidade. Estas características nos demonstram, entre outros aspectos, a importância dos Usos do Passado ao analisarmos filmes com temática histórica. No caso do filme analisado, “Cleópatra”, podemos perceber nuances entre o enredo desenrolado entre 67 e 30 a.C. e o período de gravação do filme, durante a década de 1960, ou seja, ao assistir ao filme, nós podemos enxergar questões pertinentes tanto à antiguidade, por meio de sua narrativa, por exemplo, como pertinentes ao período de produção do filme, por meio das roupas e maquiagens da personagem de Cleópatra, por exemplo. Neste sentido, torna-se claro que o cinema é um instrumento importante, na qual são produzidas interpretações da História do passado e contemporânea.

A representação de personagens icônicos no cinema nos faz perceber algo semelhante as percepções feitas acerca do cinema relacionado à antiguidade. Ao nos debruçarmos sobre estas questões, podemos afirmar que cada imagem de Cleópatra reproduzida ao longo dos últimos dois mil anos carrega em si pistas sobre a natureza da cultura que a produziu, suas concepções sobre sexo, política, seus preconceitos raciais, suas neuroses e suas fantasias. Estas concepções se dão com quaisquer personagens icônicos reproduzidos pelo cinema. Cleópatras – tal como Cristos, Satãs ou imagens de quaisquer personagens frequentemente representados por longos períodos de tempo – são sempre recriadas pelos indivíduos que as imaginam e pelas sociedades em que essas pessoas vivem. Neste sentido, pudemos compreender que as incessantes mudanças na estrutura e significação da história de Cleópatra refletem mudanças na postura emocional e intelectual daqueles que a interpretam.

Ainda no que tange à História e ao Cinema, é importante ressaltarmos algumas questões relativas à representação das mulheres no cinema, no sentido de que nosso objeto de estudo, Cleópatra, é uma mulher representada pelo cinema. Notamos, inicialmente, a



importância do cinema na construção da identidade feminina representada pela personagem de Cleópatra, interpretada por Elizabeth Taylor. Ao nos apoiarmos em bibliografias relacionadas aos estudos de mulheres no cinema, tal como Ann Kaplan e Maria Cristina Tonetto, percebemos uma relação fundamental dos estudos de gênero e sexualidade ao trabalhar com uma personagem feminina, apesar de notar a presença ainda constante de um olhar masculino e patriarcal sob a produção cinematográfica sobre a qual nos detivemos. A construção da personagem de Cleópatra-Taylor está intimamente relacionada com dois aspectos fundamentais: o caráter heroico da personagem, que garante a ela uma empatia do público, que passa a apoiá-la e sentir-se como ela, por meio, por exemplo, de seus dramas em relação à seu irmão; e o caráter erótico da personagem, por meio de sua construção de *femme fatale*, que concede à personagem admiradores, espectadores presos a sua beleza e sensualidade – sensualidade esta que está relacionada com seus aspectos orientais, conforme já comentamos anteriormente.

Em nossa análise acerca do filme *Cleópatra*, de 1963, nos remetermos aos referenciais teóricos de usos do passado, egiptomania e orientalismo, bem como aqueles relacionados à História e Cinema, e, desta forma, pudemos chegar a algumas conclusões. Sobre a fonte, podemos concluir que o cinema épico e histórico, dentro do campo historiográfico de história do cinema, a partir das pesquisas de historiadores como Joanna Paul, Derek Elley e Maria Wyke, assume um caráter importante, como forma de sintetizar a produção historiográfica relacionada a antiguidade, especialmente, de forma a ser difundida e compreendida por toda a sociedade, perpassando o conhecimento histórico para além do meio acadêmico. Além disso, compreendemos que o cinema como forma de interpretação do passado – e, especificamente da antiguidade – pode agregar novas formas de discussão e debates historiográficos, no sentido de acrescentar novas visões aos discursos já conhecidos. Ou seja, ao nos debruçarmos sobre um filme épico, com conteúdo histórico em sua narrativa, estamos nos deparando com novas formas de enxergar o passado a partir do contexto e da sociedade que produziu este filme. No caso do filme *Cleópatra*, podemos perceber, por exemplo, as influências de uma iminente modernização dogmática e ideológica nos Estados Unidos, com o avanço do liberalismo político e as tendências a uma moralidade menos conservadora, com os debates religiosos entre protestantes e católicos. Da mesma forma, também enxergamos no filme as relações entre Roma e o Egito, a partir das percepções do historiador Plutarco, o qual serviu de inspiração para a produção do roteiro. Assim, criam-se novas formas de compreender a história, gerando correlações entre passado e presente.

É interessante ressaltar também as conclusões que chegamos em relação à análise da fonte. Optamos por analisar a imagem da Cleópatra no filme a partir de três vertentes principais: a Cleópatra mãe e rainha, a Cleópatra amante e seu caráter erótico, e, por fim, a Cleópatra a partir de seu caráter ocidental e oriental. Para tanto, é necessário ressaltarmos que o filme apresenta, majoritariamente, de um enredo e narrativa cronológica e linear, embora, ao nos debruçarmos em sua análise mais profundamente, pudemos notar a presença de discursos não lineares, principalmente no que tange as questões eróticas da personagem, por exemplo, mesmo quando adolescente, Cleópatra já tem corpo e artifícios necessários aos jogos de sedução propostos na construção da história. Acerca das representações de mãe e rainha, percebemos que, embora sejam abordados no filme, não tratam da temática de maior importância. Os dois aspectos, mãe e rainha, são quase sempre conectados ao longo da trama e, ao nosso ver, é possível que estas conexões sejam relacionadas ao fato de que o Egito antigo foi uma sociedade na qual a matrilinearidade teve fortes influências. Também percebemos que as cenas em que Cleópatra é retratada como rainha são mais numerosas do que aquelas em que Cleópatra é retratada como mãe e, embora ajam cenas em que Cleópatra aparece apenas como rainha – sem a presença de seu filho –, todas as cenas em que ela aparece como mãe apresentam também conotações políticas e governamentais, conectando-a com a figura de rainha, mesmo quando está em situações maternas.

O caráter erótico da Cleópatra de Elizabeth Taylor é, sem dúvida, aquele que tem maior presença ao longo da narrativa do filme. A personagem de Taylor se utiliza do erotismo e da sensualidade como artifício para obter vantagem sobre os romanos em diversas cenas. Ao nos aprofundarmos nestas questões, pudemos perceber que esta erotização, bem como o caráter oriental e ocidental da Cleópatra, estão relacionados com a construção de uma mulher ideal feita por Hollywood, nas quais o espectador espera por uma personagem extremamente erotizada e sexualizada. A nosso ver, esta sexualização também é resultado das interpretações feitas acerca da rainha ao longo dos séculos, desde o período de sua vida, a partir das propagandas de Otávio, até os dias atuais. A Cleópatra que chega até nossa contemporaneidade carrega os reflexos e impressões destes dois mil anos de interpretações. Estas interpretações são, a nosso ver, partem de uma busca latente das sociedades ocidentais em conhecer a “verdadeira Cleópatra”. Contudo, compreendemos, a partir desta monografia que os discursos produzidos acerca da rainha egípcia apresentam múltiplas verdades e, desta forma, criam interpretações de múltiplas Cleópatras.

## BIBLIOGRAFIA

### A. FONTE CINEMATOGRÁFICA

Filme e roteiro de “Cleópatra”. Direção de Joseph L. Mankiewicz. Roteiro de Sidney Buchman, Randal MacDougall e Joseph L. Mankiewicz. Produção pela 20th Century Fox. Estados Unidos. 243 minutos. Baseado nos livros “Vida e época de Cleópatra” (em inglês “*The Life and Times de Cleópatra*”), de Carlo Maria Franzero e “Antonio e Cleópatra”, de Willian Shakespeare. 1963.

### B. FONTES IMPRESSAS

APIANO. **The Civil Wars**. Livro IV. Loeb Classical Library, 1913.

DION CASSIO. **Roman History**. Livro XLII. Loeb Classical Library, 1916.

ESTRABÃO. **Geographia de Strabão. Livro 1**. Tradução de Gabriel Pereira. Évora: Editora Typ de Brabo. 1878.

PLUTARCO. **Vidas de César**. São Paulo. Editora Estação Liberdade. 2007.

PLUTARCO. **Vidas paralelas: Alexandre e César**. Volumes I a V. São Paulo: Paumape, 1992.

PLUTARCO. **Vidas paralelas: Demétrio e Antonio**. Volumes I a V. São Paulo: Paumape, 1992.

PLUTARCO. **Parallel Lifes: Life of Antony**. Livro XXVII, capítulo 2. Loeb Classical Library, 1916.

SHAKESPEARE, Willian. **Antonio e Cleópatra**. São Paulo. Lacerda Editora.

### C. BIBLIOGRAFIA

ASHTON, Sally-Ann. **Cleopatra and Egypt**. Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2008.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Egiptomania: O Egito no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **História da Egiptomania no Brasil: Séculos XIX e XX**. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Projeto de Pesquisa).

\_\_\_\_\_. **O Egito Antigo: na fronteira entre a ciência e a imaginação.** *Fronteiras da Etnicidade no Mundo Antigo*. Anais do V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Pelotas – 15 a 19 de setembro de 2003.

\_\_\_\_\_. **The invention of Antiquity in South America Through Images Borrowed from Ancient Egypt.** In: FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna; LETHALIEN, Bethany (Org). *New Perspectives on the Ancient World*. Oxford: Archaeopress, 2008.

BALTHAZAR, Gregory da Silva. **A(s) Cleópatra(s) de Plutarco: As múltiplas faces da última monarca do Antigo Egito nas Vidas Paralelas.** Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2013.

\_\_\_\_\_. **Cleópatra, Poder e Sedução: A Imagem Através do Tempo.** Porto Alegre: FFCH/PUCRS, 2009. (Monografia de Bacharelado).

\_\_\_\_\_. **O feminismo e a Igualdade de Gênero no Antigo Egito: Uma Utopia da Emancipação Feminina.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

\_\_\_\_\_. **Plutarco e a ocidentalização de Cleópatra.** NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade. 2011.

BERGSON, Henri. *Introduction à La métaphysique*. Obras (Ed. do Centenário). Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

BERNAL, M. A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia. In: FUNARI, P.P. A. (Org.) **Repensando o Mundo Antigo - Martin Bernal, Luciano Canfora e Laurent Olivier**. Campinas: IFCH/Unicamp, 2005.

BIASOLI, Vitor. **Prefácio.** In: TONETTO, Maria Cristina (org). **O olhar feminino no cinema**. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. História e análise de textos. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

COELHO, Liliane Cristina. **Vida pública e Privada no Egito do Reino Médio (2040-1640 a.C.).** Niterói: UFF, 2009. (Dissertação de mestrado).

COSTA, Karine Lima. **Anacronismos em Charges: As Análises da Egiptomania.** Porto Alegre: PPGH-PUCRS, 2012. (Dissertação de Mestrado em História).

DEJEAN, Joan. **Antigos e Modernos. As guerras culturais e a construção de um fin de siècle.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELLEY, Derek. **The epic film: myth and history.** Inglaterra: Routledge library editions – Cinema in London. 1984.

- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1995.
- \_\_\_\_\_. **Coordenadas para uma pesquisa**. In: Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Existe uma visão fílmica da história?** In: Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson. **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: Relações de Gênero e Representações do Feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- \_\_\_\_\_. & FUNARI, R. S. **Ancient Egypt in Brazil: A Theoretical Approach to Contemporary Uses of the Past, Archaeologies**, v. 6, p. 48-61, 2010.
- FUNARI, Raquel Santos. **"O Príncipe do Egito", um filme e suas leituras na sala de aula**. Primeira edição. São Paulo: Annablume/Unicamp, 2012. V. 1. 190 p.
- GARRAFFONI, R. S.; STOIANI, R. **Escavar o passado, (re)descobrir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte**. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, nº 06, dez. 2006, p. 69-82.
- GAUTIER, Théophile. **One of Cleopatra's nights**. Estados Unidos: Kessinger Publishing, 2004.
- HAWASS, Zahi. **Cleopatra: Queen of Magic**. *Horus: the Inflight Magazine of Egypt*, Jan/Fab, 2006.
- HUGHES-HALLETT. Lucy. **Cleópatra: História, Sonhos e Distorções**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HUMBERT, Jean-Marcel. **Egyptomania: Egypt in Western Art (1730-1930)**. Ottawa: Éditions e La Reunion des Musées Nationaux, 1994.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema – os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- KLEINER, Diana E. **Cleopatra and Rome**. Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- LUKACS, John. **Nova República: uma história dos Estados Unidos no século XX**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- MASCARELO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- \_\_\_\_\_. & BAPTISTA, Mauro. **Cinema Mundial Contemporâneo**. São Paulo: Papyrus, 2008.

- MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50**. Campinas. Editora da Unicamp. 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A História depois do Papel**. In: PINSKY, Carla (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- OLIVEIRA, Haydée. **Mãe, filha, esposa, irmã: Um estudo iconográfico acerca da condição da mulher no Antigo Egito durante a XIX dinastia (1307-1196 a.C.) O caso de Deir el-Medina**. Niterói: UFF, 2005 (Tese de Doutorado).
- PAPAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PAUL, Joanna. **Film and the classical epic tradition**. Inglaterra: Oxford University Press, MPG Books, 2013.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os Silêncios da História**. Bauru: EDUSC, 2005.
- POMEROY, Sarah. **Women in Hellenistic Egypt: From Alexander to Cleopatra**. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- ROSENSTONE, Robert A. **A História nos filmes, Os Filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SAID, E. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Jacqueline Monteiro dos. **O imperador itinerante: D. Pedro II no Egito e a construção da identidade nacional**. Trabalho monográfico apresentado à Universidade Federal do Paraná para conclusão do curso de História Licenciatura com Bacharelado, sob orientação da prof. Renata Senna Garraffoni. Curitiba: 2012.
- SCHWENTZEL, Cristian Georges. **Cleópatra**. São Paulo. L&PM Pocket, 2009.
- SILVA, G. J. **História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)**. São Paulo: Annablume Editora, 2007.
- SILVA, Ademir Luiz. **Rainha Cleópatra: História e Mito pela cinematografia contemporânea**. In: Caderno Discente do Instituto Superior de Educação, Ano 2, n. 2, Goiânia, 2008.
- SOLOMON, Jon. **The Ancient World in the Cinema**. Estados Unidos: Yale University Press, 2001.
- TONETTO, Maria Cristina. **O olhar feminino no Cinema**. Centro Universitário Franciscano, Santa Maria – RS, 2011.

VADICO, Luiz. **Cristologia fílmica: subsídios teórico-metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV.** Revista Estudos de Religião, Ano XXII, n. 34, p. 126-144, jan/jul. 2008.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas místicas para contadores de histórias e roteiristas.** Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997.

WATTERSON, Barbara. **Women in Ancient Egypt.** London: Wrens Park, 1998.

WILD, Oscar. **Richard Ellmann.** Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WYKE, Maria. **Projecting the past – Ancient Rome and History.** Routledge, Londres, 1997.

## ANEXOS

Anexo 1 – Ficha Técnica do filme *Cleópatra*, de Joseph Leo Mankiewicz.

Ficha técnica	
<b>Título</b>	Cleópatra
<b>Ano</b>	1963
<b>Duração</b>	243 minutos
<b>Gênero</b>	Épico biográfico/Drama histórico
<b>Nacionalidade</b>	Estados Unidos e Inglaterra
<b>Roteiro</b>	Sidney Buchman
<b>Direção</b>	Joseph Leo Mankiewicz
<b>Produção</b>	Ranald MacDougall
<b>Direção de Arte</b>	Herman A. Blumenthal
<b>Figurino</b>	Paul. S. Fox
<b>Música</b>	Alex North
<b>Fotografia</b>	Leon Shamroy
<b>Pesquisa de Roteiro</b>	Obras <i>Antonio e Cleópatra</i> , de Shakespeare e <i>Vida e época de Cleópatra</i> , de Carlo Maria Franzero
<b>Personagens/Intérpretes Principais</b>	Cleópatra: Elizabeth Taylor; César: Rex Harrison; Antonio: Richard Burton; Otávio: Roddy McDowell



**Anexo 2 – Lista de cenas utilizadas e/ou analisadas neste trabalho.**

<b>Cenas utilizadas nas análises por meio da narrativa</b>	
Chegada de César em Roma	1, 2, 3.
Primeiro encontro de Cleópatra e César	4 a 9.
Cleópatra seduz César	10 a 13.
Coroação de Cleópatra como rainha	14 a 17.
Romance entre César e Cleópatra	18 a 21.
Misticismo de Cleópatra	22 a 24
Nascimento de Cesário e entrega da criança à César	25 a 27
Chegada de Cleópatra em Roma	28 a 32
Cleópatra em Roma	33 a 35
Após a morte de César, Cleópatra deixa Roma	36 e 37
No Egito, Cleópatra e Sisógenes homenageiam César	38
Encontro de Cleópatra e Antonio no Tarso	39 a 43
Declaração de amor de Antonio à Cleópatra	44 a 47
Retorno de Antonio ao Egito	48 a 50
Romance entre Antonio e Cleópatra	51 a 53
Batalha do Accio	54 e 55
Despedida de Cleópatra e Cesário	56
Morte de Antonio	57 a 59
Encontro de Cleópatra e Otávio	60 a 62
Morte de Cleópatra	63 a 66
<b>Cenas aleatórias analisadas</b>	
Referências as roupas de Cleópatra	67 a 70
Referências a nudez de Cleópatra	71
Referências ao cabelo de Cleópatra	72 a 75
Referências à adornos de cabelo da Cleópatra	76 a 80

**Anexo 3 – Cenas referentes à chegada de Cleópatra em Roma – conjunto de cenas 28 a 32 – conforme mencionado no item 3.1.1.**



